Das Groteske und das Drama Frank Wedekinds

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen philoſophiſchen Fakultät

der

Univerſität zu Tübingen

Vorgelegt
von
ERNST SCHWEIZER
aus Stuttgart

1929.

Gedruckt mit Genehmigung der philoſophiſchen Fakultät der
Univerſität Tübingen.
Referent: Profeſſor Dr. Guſtav Bebermeyer
22. Dezember 1929

Druck: Buchdruckerei Pitan, Kaſſel

MEINEN ELTERN

Die vorliegende Arbeit will nicht mehr als Anregungen, Gedanken, Ausblicke, Einblicke eröffnen für ein Gebiet, das jung und neu von der Wiſſenſchaft betreten wird; ſie bedeutet nicht mehr als eine Studie zum Thema „Das Groteske in der neuen Literatur". Die jüngſte Vergangenheit hat dieſe Aufgabe in den Brennpunkt des Intereſſes gerückt. Der Expreſſionismus wird weithin als „Kunſt der Groteske" oder „Groteske Kunſt" bezeichnet. Die Abhandlungen und Literaturgeſchichten behaupten dies — aber ohne zu ſagen, was unter grotesk zu verſtehen ſei.

Ich will hier verſuchen, dem Weſen des Grotesken, wenigſtens in ſeinen Hauptbeſtandteilen, näher zu kommen und das Ergebnis an einem Beiſpiel der Literatur zu erproben. Mit voller Abſicht iſt dazu Frank Wedekind gewählt, der als Anfang und als ein erſter Höhepunkt expreſſioniſtiſcher Dichtung gelten muß, als Grundlage und Ausgang eines Geiſteslebens, das bis in unſere Gegenwart lebendig wirkt. Die Unterſuchung iſt weit davon entfernt, eine Biographie Wedekinds geben zu wollen, ſie will allein durch Erkennen des Weſens ſeiner Dichtung beitragen zur Erkenntnis der Kunſt als Ausdruck eines beſtimmten Seelentums, einer beſtimmten Geiſteshaltung, zur Geſchichte der Kunſt, die ein Spiegelbild des Geiſtes iſt, und dadurch zur Klärung und Förderung des Menſchen unſerer Gegenwart.

Die Teile:

1. Das Groteske . . . . . Seite 9
2. Stoff und Wirklichkeit . . . . . „ 27
3. Technik des Dramas . . . . . „ 45
4. Idee und Gestalt . . . . . „ 68

I.

Das Groteske.

Die Literaturwiſſenſchaft hat ſich erſt in jüngſter Zeit daran gewöhnt, ihre Unterſuchungen mit einer Feſtſtellung des Begriffsinhaltes des Wortes zu beginnen, in dem das Problem der jeweiligen Aufgabe eingeſchloſſen iſt. Es ſcheint dies mit dem neuerwachten geiſtesgeſchichtlichen Intereſſe an Schickſalen und Geſchichte eines Bedeutungsinhalts eng verknüpft zu ſein. Denn jede geſchichtliche Betrachtung wortetymologiſcher Art wird erweiſen, daß Namen nicht im Funktionellen, in der Bezeichnung, in der Nomenklatur ihre Bedeutung erſchöpfen, ſondern daß ſie zugleich Ergebniſſe meiſt weitläufiger Prozeſſe und Wandlungen ſind, die Ausblicke und Schlüſſe auf das allgemeine Geiſtesleben einer Zeit ermöglichen. Aus den hiſtoriſchen Veränderungen des Sprachgebrauchs ergibt ſich natürlich in vielen Fällen eine wachſende Unklarheit, eine zunehmende Vernebelung des Begriffsinhaltes, ſo daß es manchmal zu Mode und Manie wird, Worte zu gebrauchen, ohne ihren feſten Inhalt zu wiſſen, d. h. es erſcheinen in der Literatur, ſelbſt in der wiſſenſchaftlichen, Ausdrücke, die ganz vage und weit undefinierbare oder ſchwer erklärliche Dinge und Inhalte gefühlsmäßig, aber nicht begriffsbeſtimmt umreißen. Es wird mehr eine Stimmung erzeugt, die dem ähnlich iſt, was erklärt werden ſoll, aber niemals eine Erklärung ſelbſt gibt.

So ſcheint es mir auch mit dem Wort grotesk zu ſein.

Selbſt in der wiſſenſchaftlichen Literatur der Gegenwart, vor allen Dingen dort, wo ſie ſich mit der neueren Kunſt und Dichtung beſchäftigt, taucht das Wort grotesk auf, ohne klar definiert zu werden. Nun iſt allerdings zuzugeben, daß ſich die Äſthetik ſehr wenig um das Groteske kümmert, es meiſt nur ſtiefmütterlich behandelt und keine für den wiſſenſchaftlichen Gebrauch ausreichende Beſtimmung gegeben hat.

Seit Victor Hugo's berühmter Vorrede zu ſeinem Drama „Cromwell", das im Jahre 1827 erſchien, iſt das Gebiet des Grotesken ſelten weſentlicher Gegenſtand der äſthetiſchen Unterſuchung, nie Thema einer beſonderen Arbeit geweſen, obwohl das Wort im Sprachgebrauch immer häufiger wurde, und die Kunſt ſich mit Vorliebe dem Grotesken zuwandte. Die Äſthetiker haben ſich damit begnügt, das Groteske im Rahmen ihrer Betrachtungen über das Komiſche zu ſtreifen, und in faſt allen Fällen kamen ſie

zu grundverſchiedenen Reſultaten. Vom Weſen des Grotesken wurde dabei nicht gehandelt, nur ſeine Auswirkung als künſtleriſches Mittel wurde — wie dies der Wiſſenſchaft jener Zeit entſpricht — pſychologiſch unterſucht. Dieſe Methode mußte zu Einzelergebniſſen führen, die zwar jedes für ſich richtig ſein können, aber niemals das Ganze umfaſſen und das Weſen erfaſſen. Einzelne Komponenten werden erkannt und als allein weſensbeſtimmend ausgegeben, während nur ihre ſynthetiſche Zuſammenfaſſung das Ziel erreichen könnte.

So handelt es ſich in dieſer Arbeit zunächſt darum: die in den verſchiedenen Beſtimmungen immer wieder genannten Merkmale herauszuſchälen, durch fehlende zu ergänzen, eine vorläufige Feſtlegung und Umſchreibung des Inhalts zu verſuchen. Eine ſolche Unterſuchung wird auch dann ergebnisreich und bedeutſam ſein, wenn ſie nicht endgültig und unbedingt iſt, wenn man über dies oder jenes noch ſtreiten kann.

Allen Definitionen des Grotesken iſt gemeinſam die Erkenntnis, daß ohne Steigerung kein „Grotesk" möglich iſt. Selbſt Flögel, deſſen „Geſchichte des Grotesk-Komiſchen" auch in der neueſten Bearbeitung durch Max Bauer eine „willkürliche Sammlung der heterogenſten Dinge" darſtellt[1]), verſucht mit dem „Gefallen am Übertreiben" ſeiner Auswahl einen Geſichtspunkt zu geben. Allerdings iſt auch in dieſer Neuausgabe, wie in der Urausgabe und erſten Bearbeitung durch Friedrich W. Ebeling, eine Definition vermieden und als Kriterium für die Auswahl nur geſagt: „Alles unfreiwillig Komiſche, mag es noch ſo exentriſch auftreten, iſt ausgeſchieden, und nur die Äußerungen des grotesken und extravaganten Humors ſind aufgenommen." So fällt das Groteske bei Flögel-Bauer im Weſentlichen mit Burleske, Poſſe und Karikatur zuſammen. Bei der Fülle ſeines Materials unterlaufen jedoch dem Verfaſſer in der Charakteriſtik dann und wann Beſtimmungen, die ſein für das Groteske ſo durchaus unzureichendes Steigerungskriterium genauer feſtlegen könnten.

Eine weitere „Geſchichte der Karikaturen und des Grotesken in der Literatur und Kunſt" von Thomas Wright, die mir allerdings nur in der franzöſiſchen Ausgabe von Octave Sachot zugänglich war, verzichtet abſichtlich auf eine philoſophiſche Erklärung des Begriffs. Aber im Verlauf der Unterſuchung ergibt ſich grotesk als Steigerung des Burlesken und der Karikatur. Sehr zu beachten iſt jedoch, daß Wright immer wieder auf das Dämoniſche des Grotesken zu ſprechen kommt; das Diaboliſche, die Verbindung Menſch-Tier, der Zuſammenhang mit Religiöſem und Weltanſchauung ſind ihm ſehr weſentlich. [2])

Als eine Verſchweißung der Theorien Fr. Th. Viſchers, Karl Köſtlins und Eduard von Hartmanns, muß Heinrich Schneegans's Definitionsverſuch des Grotesken erſcheinen, wenn er ſich veranlaßt fühlt, „demjenigen den Namen grotesk zu geben, in welchem etwas Ungeheures und Phantaſtiſches zum Ausdruck kommt" und in ſeinem Beiſpiel, das er aus Rabelais nimmt, ſowohl das Phantaſtiſche (Viſcher) als auch das Behagliche

(Köſtlin) und außerdem noch das karikierende Element (Hartmann) vorfindet. Seine induktiv-pſychologiſche Methode, die er beſonders betont, bringt ihn bei der äſthetiſchen Wertung ſo ſehr ins Gedränge, daß er zum „Ungeheuren" das abſolut widerſprechende „Behaglich-Gefällige und Heitere" in ſeine Begriffsbeſtimmung aufnehmen muß, nur um ſich dadurch den ihm notwendig erſcheinenden Übergang zum Komiſchen zu ſchaffen. Schneegans findet nämlich: „Das Phantaſtiſche erregt durch ſeine Ungeheuerlichkeit das Unluſtgefühl, während die beiden anderen Merkmale — Behaglichkeit und Karikatur — jenes koloſſale Luſtgefühl erregen, welches das Unluſtgefühl weit übertrifft." Mit dieſer Betonung des überwiegenden Luſtgefühls, erzwingt er ſich die Einreihung des Grotesken ins Gebiet des Komiſchen, das mir durchaus nicht zum Weſen des Grotesken zu gehören ſcheint. Viel eher iſt die eigentümliche Kontraſtierung Luſt-Unluſt typiſch. Die Spezialiſierung auf Rabelais, den Schneegans genauer unterſuchen will, bedingt dieſe Definition, mit der er die Behauptung aufſtellt, daß das „karikierende ein weſentliches Element des Grotesken" ſei. Das Groteske ſei nur „eine ſpezielle Art von Karikatur", wobei Karikatur in der „bewußten Übertreibung eines Nicht-ſein-ſollenden, zum Zwecke der Verſpottung" desſelben beſteht. Dieſe unbedingte Vermengung des Grotesken mit der komiſchen Karikatur, beengt den Inhalt allzu ſehr und legt ihn zu einſeitig feſt.

In der Aufnahme der Abſicht des Verhöhnens in die Weſensgeſtalt des Grotesken, erblickt auch Volkelt eine „unzweckmäßige Einengung" [3]), während Lipps im Großen und Ganzen der Schneegans'ſchen Theorie ohne Einſchränkung oder Erweiterung ſich anſchließt, wenn er als grotesk diejenige komiſche Darſtellung bezeichnet, „für welche die Karikatur, die Übertreibung, die Verzerrung, das Unglaubliche, das Ungeheuerliche, das Phantaſtiſche, das Mittel zur Erzeugung der komiſchen Wirkung iſt." [4]) Die Beſtimmung der Steigerung im Grotesken iſt aber bei allen: Schneegans, Volkelt, und Lipps, ebenſo klar und eindeutig wie in der weſentlich älteren Definition Fr. Th. Viſchers, der das Groteske als „das Komiſche in der Form des Wunderbaren" ſieht, oder gar Juſtus Möſers, der 1761 gegen Gottſched eine Streitſchrift „Harlekin, oder eine Verteidigung des Grotesk-Komiſchen" verfaßt hat, darin das Groteske kurzweg mit der Karikatur indentifiziert und ſagt, daß es ſeine Art ſei, „die moraliſchen Geſtalten und beſonders ihre Auswüchſe zu übertreiben und daraus grotesk-komiſche Gemälde zu verfertigen." [5]) Aus allen dieſen Definitionen, die ſich ohne Mühe vermehren ließen, bleibt zunächſt wichtig der Begriff der Steigerung, der Übertreibung. [6])

Die Richtung, in der ſich dieſe Steigerung zu bewegen hat, gibt allein Volkelt an, wenn er vom Grotesken verlangt, daß es „eine ſtarke Steigerung in der Richtung des Formcharakteriſtiſchen aufweiſt" und weiter annimmt, „daß ſich mit der Steigerung des Formcharakteriſtiſchen zugleich eine Steigerung in der Richtung des Individualcharakteriſtiſchen verbindet." Seine Annahme geht alſo dahin, „die ins Charakteriſtiſche herausgetriebene Form ſei der Ausdruck einer zu äußerſter Beſonderheit entwickelten

Individualität." Das Groteske besteht nach Volkelt „in verzerrender Steigerung, in Übertreibung des Charakteristischen bis zur Verzerrung."

Was die Arten der Steigerung anlangt, so kann auf die vorzügliche Arbeit von Friedrich Kainz „Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip" (1924) verwiesen werden, das alle Möglichkeiten psychologisch und kunstwissenschaftlich genau untersucht. Kainz legt klar, daß in der ästhetischen Praxis das Mittel der Steigerung von gleicher Wirkung ist, wie das Gegenteil: die Verminderung. Ob ich irgend etwas übermäßig vergrößere oder übermäßig verkleinere, bleibt sich gleich. Jedes Mal wird es durch Form- oder Wert-Steigerung oder -Verminderung besonders betont und in den Brennpunkt gerückt. Das Groteske liebt sogar aus seinen eigenen Wesen heraus die Verkleinerung bis zur Winzigkeit, die Formentfremdung bis zur Radikalität ganz besonders, so daß, wenn weiterhin von Steigerung gesprochen wird, damit immer auch ihr Negativ zu verstehen ist, das durch ein auffallendes Größenverhältnis das Interesse auf einen bestimmten Teil oder ein Wesentliches lenkt.

Untersucht man den Grad der Steigerung, so ergibt sich, daß es sich um keine gewöhnliche Steigerung handelt, die nur Betonung oder Vergröberung wäre. Wesentlich ist die Übersteigerung ins Unmögliche, ins Phantastische, ins Unwirkliche.[7]) Die Aufhebung des Naturgesetzlichen, des Organisch-Gegebenen ist unbedingt notwendig, um die Bezeichnung grotesk mit Recht zu verwenden. Schneegans allerdings möchte in diesem Punkte das Gebiet des Grotesken erweitert wissen, denn für ihn ist dabei „nicht die absolute, sondern die relative Unmöglichkeit gemeint: nicht bloß das, was an und für sich, weil es den Naturgesetzen widerspricht, sondern das, was nach aller Erfahrung und unter den gegebenen Verhältnissen unmöglich vorkommen dürfte." Auch diese Bestimmung ergibt sich für Schneegans[8]) aus seiner zielstrebigen Einstellung auf die Satire von Rabelais, aus seiner Einordnung des Grotesken in das Gebiet der komischen Karikatur. Dagegen ist die Art der Steigerung, wie sie Fr. Th. Vischer[9]) als bezeichnend für das Groteske hält, wesentlich. „Das Groteske durchbricht, wie er sagt, die Naturgesetze." „Der phantastisch-groteske Humor spielt als unendliche Willkür mit der Welt." Das Groteske zieht die Erscheinung, die Gestalt „in eine Art von Wahnsinn hinein und löst ihre festen Umrisse zu einem wilden Taumel auf. Die Tiergestalt wird mit der Menschengestalt vermischt, das Leben mit dem Unorganischen, technische Gegenstände erscheinen als Glieder des menschlichen Körpers, Tische und Stühle sprechen usw." Oder er charakterisiert das Groteske mit Worten und Ausdrücken wie „Auflösung des Naturzusammenhangs," „Störungen des naturgemäß Möglichen" u. ä.

Die Zwangsverbindung des Grotesken mit dem Komischen müssen wir allerdings auch bei Vischer auflösen, der das Groteske als „das Phantastisch-Komische der naiven Gattung" definierte. Der Einwurf von Schneegans, daß z. B. der Selbstmörderwald im Gesang von Dantes „Hölle" nicht komisch sei, ist durchaus richtig, aber das Bild bleibt

trotzdem grotesk. So beweist letzten Endes Schneegans mit diesem Beispiel nicht nur, daß die „Verbindung des Unorganischen mit dem Leben weit davon entfernt sei, stets Lachen zu erregen", sondern vielmehr die Tatsache, daß das Groteske nicht unbedingt komisch sein muß, wobei er selbst allerdings den Selbstmörderwald in der Hölle „wo die einzelnen Bäume verzweifelnd ihre dünnen Äste in die finstere Luft ausstrecken und weinend und seufzend reden," nur phantastisch-schrecklich nennen würde.

Neben der Steigerung tritt also als zweites Kriterium des Grotesken das Verlassen der organischen Gesetzlichkeit der Natur auf. Irgendeine Gegebenheit, wie sie in der Natur uns vor Augen dargestellt ist, kann nie grotesk sein. Man spricht wohl von grotesken Formen, die die Natur hervorbringt, aber das Wesentliche hierbei ist eben der Eindruck, daß sie die Gesetzmäßigkeit des Organischen nicht achten und verzerren. Die Bezeichnungen „bizarr" und „grotesk" werden hier häufig verwechselt. Eine Felspartie z. B., die wie irgend ein Lebewesen oder ein Teil desselben, sagen wir wie das Gesicht eines alten Mannes aussieht, erscheint uns grotesk. Warum? Hier verbinden sich heterogene Vorstellungen: der leblose Felsen und das lebendige Antlitz. Der Widerspruch gegen die Naturgesetzlichkeit, die Unmöglichkeit der Verbindung führt — neben anderen Ursachen — zum Begriff des Grotesken. Daher sind merkwürdige Gesteinsbildungen oder Ähnliches nicht grotesk, wenn sie auch noch so ungewohnt erscheinen. Ein kahler, dürrer Baum, dessen Geäst sich scharf und schwarz gegen den hellen Hintergrund des Himmels abhebt, ist im höchsten Fall bizarr; grotesk kann er erst werden, wenn ihn unsere Phantasie belebt, und er wie lebendiges Greifen und Züngeln gen Himmel erlebt wird oder sich, wie bei Dante, als menschliches Wesen in Sprache und Empfindungsausdruck offenbart, das heißt aber: er durchbricht seine organische Gegebenheit ins Phantastische.

Bergson kommt in seinem Buch „Das Lachen" [11]) zu einem ähnlichen Resultat, wenn er, auf Gautiers Definition des Grotesken als der „Logik des Absurden" fußend, von Don Quijote's Windmühlenerlebnis meint, daß es eine ganz besondere Art von Absurdität sei, die den menschlichen Verstand auf den Kopf stelle: „statt, daß man sich von den Gegenständen Vorstellungen bildet, schafft man sich zu seinen Vorstellungen Gegenstände; statt an das zu denken, was man vor sich sieht, sieht man das vor sich, woran man denkt." Der Eindruck des Grotesken wird sofort verschwinden, wenn wir den optischen Eindruck mit unseren Erinnerungsbildern in Einklang bringen können, d. h. ihn aus diesen interpretieren. Denn damit verschwindet sofort alles zum Grotesken gehörige Erleben. Diese „Verkehrung des gesunden Menschenverstandes erkennt man ohne Zweifel auch in manchen Formen von akuten oder chronischem Wahnsinn wieder" — also ebenfalls ein Verlassen des organischen Lebensgesetzes, das Bergson als Wesens-Bestandteil des Grotesken fordert.

Volkelt anerkennt ebenfalls die Steigerung ins Phantastische als Merkmal des

Grotesken. Überall ist in seiner Bestimmung das Durchbrechen der Lebensgesetze und des normalen organischen Zusammenhangs durchzufühlen. „Bodenloser Widersinn", „wahnwitzige Verkehrtheit", „Formen starker Unterbrochenheit und Zerrissenheit", kehren neben den bereits oben angeführten Ausdrücken als Charakterisierung immer wieder. Die Abweichung von der Individualität, vom Gattungsmäßigen, vom Normalen, findet er im Grotesken ungewöhnlich groß. Was sich in solchen zerrissenen, wilden Formen zum Ausdruck bringe, sei „verzerrte Leidenschaft, krankhaftes Wesen, wilde Launenhaftigkeit, überreizter Idealismus, tolles Heldentum usw." Zusammenfassend sagt Volkelt, „das Groteske ist immer von phantastischer Art." [12])

Karl Philipp Moritz dachte schon vor ihm in derselben Richtung, denn er möchte für grotesk ebenso gut „unnatürlich, seltsam, wunderlich" sagen. [13])

Victor Hugo geht dann in der Gestaltung seiner grotesken Figuren tatsächlich so weit, daß es scheinen will, als ob ihm von Haus der Sinn für die wahre Natur der menschlichen Psychologie gefehlt habe. Seine Gestalten, die ganz seiner Theorie des Grotesken entsprechen, widersprechen überall den Gesetzen der Natur, überschreiten deren Grenzen. [14])

In seiner „Ästhetik des Häßlichen" vom Jahre 1853, sagt Karl Rosenkranz: „Nun wurden auch die Tänzer, die in Verrenkungen wunderlichster Art uns vergessen machen, daß sie, wie wir, Knochen haben, Groteskтänzer genannt. Ihr Beinausspreizen, ihr Wippen, Wiegen, Drehen, Froschhüpfen, Bauchkriechen, ist wahrlich nichts weniger, als schön; es ist auch nicht komisch; aber es ist als eine Willkür, die aller Gesetze zu spotten scheint, grotesk." [15])

Neben diesem Verlassen der Lebensgesetzlichkeit, häufig sogar durch sie bedingt, ist die innere Dissonanz dem Grotesken wesenseigen. Die bisherige Untersuchung hat bereits ergeben, daß die Verbindung, Vermischung oder direkte Kontrastierung heterogener Teile häufiges Mittel ist, groteske Wirkungen hervorzurufen. Die Entstehung des Wortes ist ja mit dieser Bedeutung und Eigenart engst verknüpft. Die in den Trümmern der Titusthermen gefundenen Reste antiker Wandmalerei, denen zuerst die Bezeichnung grotesk gegeben wurde, stellten seltsame Verbindungen von Menschen, Tieren, Pflanzen und Ornament dar, die Rafael und seine Schüler bei der Ausschmückung der vatikanischen Loggien wiederholten. Immer mehr trat in der weiteren Entwicklung des Wortes dieser eigentümliche Zug in den Vordergrund. Apinus sagt z. B. in seinem „Glossarium novum" von diesen Gemälden — die er grotesk nennt — es seien „promiscua formarum inter se non convenientium pictura." Möser ist der Ansicht, daß „der gout baroc — der Geschmack des Schiefen — zu seiner Vollkommenheit unähnliche Teile fordere," wobei er barok und grotesk identifiziert. Die Bedeutung liegt — auch noch nachdem das Wort nicht mehr nur auf die bildende Kunst angewandt wurde — haupt-

ſächlich in jener „willkürlich ſpieleriſchen, daher phantaſtiſchen Zuſammenſtellung von heterogenen, in der Natur nirgends zu einer Einheit verbundenen Einzelheiten." [16])

Victor Hugo z. B. hat dieſen inneren Widerſpruch ausgewertet in der konſequent durchgeführten Antithetik ſeiner Grotesken-Darſtellung.[17]) „L' amour du grotesque était déterminée en lui par le fond même de sa nature. Dans l' essence des idées et des oeuvres de ce poète qui aurait volontiers accepté comme devise le caractéristique de Shakespeare „totus in antithesi", le grotesque joue le même rôle que l' antithèse dans son style". Das Groteske entſpringt bei Victor Hugo der Doppelnatur im Menſchen. Die Gegenſätze prallen hart aufeinander. „Qu' est-ce que c' est la création? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vautour, éclair et rayon, abeille et frelon, montagne et vallée, amour et haine, médaille et revers, charté et difformité, astre et pourceau, haut et bas. La nature c' est l' éternel bifrons. . . . Tout dans la création n' est pas humainement beau — le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l' ombre avec la lumière." Den Höhepunkt hat ſeine Groteskdarſtellung vielleicht in Quaſimodo, dem Glöckner von Notre-Dame gefunden. Ein Ungeheuer in menſchlicher Geſtalt iſt das Ideal des Grotesken. Ein einziger Mißton, eine ſchreiende Diſſonanz, „toute la personne était une grimasse." Hugo erzählt: „Versuchen wollen wir aber nicht, dem Leſer einen Begriff zu geben von dieſer vierkantigen Naſe, dieſem hufeiſenartigen Maule, von dieſem kleinen, hinter rotborſtiger Augenbraue verſteckten linken Auge, während das rechte ganz unter einer ungeheuren Warze verſchwand, von dieſen unregelmäßigen, hier und da abgebrochenen Zähnen, Schießſcharten einer Feſtung vergleichbar, von dieſer ſchwulſtigen Lippe, über welche einer dieſer Zähne wie ein Elefantenſtoßzahn herausfuhr, von dieſem geſpaltenen Kinn und dem Geſichtsausdruck, der unter alledem verborgen lag, von dieſer Miſchung von Bosheit, Stumpfſinn und Trübſinn. Wer es kann, vergegenwärtige ſich dieſes Ganze! Aber Überraſchung und Bewunderung ſtiegen auf den höchſten Gipfel: die Grimaſſe war ſein wirkliches Geſicht . . . Ein dicker Kopf, der von roten Haaren ſtarrte; zwiſchen beiden Schultern ein ungeheurer Buckel, deſſen Gegenſtück man vorne ſehen konnte; Schenkel und Beine in ſo widernatürlicher Stellung, daß ſie ſich nur an den Knien berührten, und von vorn geſehen zwei Sichelbogen glichen, die am Griff verbunden waren; mächtige Füße und ungeheure Hände, aber bei all dieſer Mißgeſtaltung ein ſchrecklicher Anſtrich von Stärke, Gewandtheit und Mut: eine ſonderbare Ausnahme von der ewigen Regel, nach welcher Kraft wie Schönheit aus der Harmonie entſpringen. So war der Papſt, den ſich die Narren ſoeben erwählt hatten. Man hätte ihn für einen zerbrochenen und ſchlecht zuſammengefügten Rieſen halten mögen." [18]) — Auch die einzelnen Scenen und Situationen ſind oft ſo ſehr ins Unmögliche überſteigert, von ſolchen Diſſonanzen erfüllt, daß ſie jeder Wirklichkeit und Einheit des Lebens widerſprechen; „es wäre in

der Tat ſchwer, einzelne dieſer Bilder an Entſetzlichkeit . . . noch zu übertreffen, und dem Häßlichen und Abſchreckenden iſt hier ein Feld und Spielraum geöffnet, daß man ſchließlich nur noch Diſſonanzen zu ſehen glaubt." [19]) Goethe urteilt im Tagebuch unterm 15. Juni 1831: „Das vorzügliche Talent des Viktor Hugo kann nicht aus dem unſeligen Kreiſe der Zeit heraus; das Allerhäßligſte mit dem Allerſchönſten zu vermählen, das iſt es, wozu ſie in ihrem Elemente gezwungen ſind." Friedrich Hebbel ſchreibt unterm 7. Auguſt 1844 an Eliſe Lenſing, nachdem er das Schauſpiel „Lucrezia Borgia" geſehen: „. . . die rein dichteriſche Phantaſie bringt nur das Wilde, Regelloſe, mit aller Natur aber nicht von vornherein in Widerſpruch ſtehende Abſurde hervor, . . . dies letztere entſteht erſt dann, wenn der den Effekt berechnende und ſich von allen ſittlichen Geſetzen entbindende Verſtand mit ins Spiel tritt. So etwas muß man ſehen . . . wenn man wiſſen will, was daran iſt. Mir war es, als ſehe ich eine Kröte über die Bühne kriechen; es iſt noch Leben da, wer will es leugnen, aber was für ein Leben! Häßliche verrenkte Glieder, Augen, deren Blicke vergiften, alles in ſein Gegenteil verkehrt!" Und Heinrich Heine ſchreibt 1854 von Hugo die Worte: „. . . barocke Barbarei, gellende Diſſonanz und die ſchauderhafteſte Difformität!" [20])

Unweſen, wie ſie in Victor Hugos Werk immer wieder erſcheinen, wie Quaſimodo, der ein Bruder Calibans iſt, Tiermenſchen und Menſchentiere ſind von jeher der hauptſächlichſte Ausdruck grotesker Kunſt geweſen. Man denke nur an die Harpyen, Satyre, Sirenen uſw., an all die Hexen, Teufel und anderen mißgeſtalteten, unförmigen Weſen und Fratzen, auf die wir noch zu ſprechen kommen werden.

Erſcheint die Diskrepanz auch nicht immer, wie bei Victor Hugo, an der Oberfläche, iſt ſie auch nicht ſtets auf den erſten Blick zu erkennen, ſo ſpielt ſie doch für das äſthetiſche Erlebnis des Grotesken in jedem Fall eine weſentliche Rolle. Konrad Lange glaubte ſogar „eine Äſthetik des Grotesken, ſowohl in Handlung und Worten, als auch in Zeichnung, würde zum Ergebnis führen, daß ſie immer oder faſt immer zu einer Zweiheit von Vorſtellungsreihen anregt." Er fragt, ob alles Groteske etwas anderes ſei, als „Erſcheinungen, die aus kontraſtierenden Elementen zuſammengeſetzt ſind und dadurch auch zu kontraſtierenden Vorſtellungen Anlaß geben." [21])

Das Unharmoniſche, das Auseinanderſtreben der einzelnen Beſtandteile, das Fehlen lebenswichtiger Faktoren, gehört zum Grotesken und gibt ihm nach außen den Eindruck des Zerriſſenen, Zerwühlten, Verzerrten. Durch die Überſteigerung, wie auch durch die Durchbrechung der Lebensgeſetze, die wir bereits als weſentliche Komponenten des Grotesken erkannt haben, wird dieſe Diſſonanz oft von vornherein hervorgebracht werden, wie auch umgekehrt durch Überſteigerung oder kraſſe Zuſammenſtellung kontraſtierender Elemente häufig von ſich aus die Harmonie der Lebensgeſetze geſprengt wird.

Alle bis jetzt erkannten Weſenskomponenten des Grotesken zeigen die Möglich-

keit einer Angliederung an das Komiſche, die auch beinahe allgemein vollzogen wurde. Volkelt iſt der einzige neuere Äſthetiker, der dem Grotesken eine Exiſtenzberechtigung auch außerhalb des Komiſchen zugeſteht.[22]) Über das Tieriſche im Menſchen wird er zu einer Gleichzeitigkeit mit dem Burlesken geführt, das ihm ein „Bejahen der tieriſchen Natürlichkeiten des Menſchen“ iſt. Aber beide Formen haben ſeiner richtigen Anſicht nach volle Selbſtändigkeit, die burleske und die grauſige. „Es kommt darauf an, ob von dem im Grotesken liegenden großen Zuge aus ſich eine gewiſſe große Haltung bis in die negative Seite hinein erſtreckt. Iſt dies der Fall, dann kann es geſchehen, daß ſelbſt äußerſt Gemeines und Schmutziges, das an ſich durchaus auf der Stufe des Viehiſchen ſteht, doch nicht in der Weiſe des Tieriſch-Natürlichen wirkt. Das Gemeine und Schmutzige erhält dann etwas von Ernſt, erſchütterndem Weſen, Grauſigkeit, Wildheit, derart, daß der Eindruck des Tieriſch-Natürlichen nicht zuſtande kommt. Hier kann daher vom Burlesken nicht die Rede ſein. Zum Burlesken gehört, daß wir uns in die an ſich ekelhaften Niederungen des Tieriſch-Natürlichen herabgezogen fühlen. Hier dagegen findet ſich das an ſich Tieriſche in der Richtung des Grauſigen und Wilden geſteigert. Beide Weiſen des Grotesken ſind berechtigt, die burleske und die grauſige.“

Mit dieſer Betonung des Grauſigen und einer gewiſſen pathetiſchen Größe iſt nicht nur die unbedingte Verknüpfung mit dem Komiſchen aufgelöſt, ſondern auch die Brücke zum Negativ-Erhabenen geſchlagen. Volkelt nennt es „das Grauenhaft- und Gräßlich-Erhabene.“ (Allerdings ſcheint mir der Ausdruck „erhaben“ nicht beſonders glücklich, denn er iſt für unſer Empfinden mit dem Schönen und dem Idealen ſo eng verknüpft, daß die Verbindung mit dem Gräßlichen beinahe paradox erſcheinen muß.) Das Negativ-Moment, das hier auftritt, iſt neben der Überſteigerung das wichtigſte.

Wenn die Äſthetiker auf die Eigenſchaft des Negativen im Grotesken kein beſonderes Gewicht gelegt, ſie meiſt überhaupt nicht genannt haben, ſo mag das daran liegen, daß ſie das Groteske ſtets im Abſchnitt des Komiſchen erledigten, und das Komiſche meiſt von vornherein zum Negativen gerechnet wurde. Für Jean Paul z. B. war die „weltverachtende Idee“ der Grundſtein des Komiſchen, Fr. Th. Viſcher nennt „das tiefſte Unglück des Bewußtſeins die Vorausſetzung für den Humor“ und Nietzſche deutet das Komiſche als „die künſtleriſche Entladung vom Ekel des Abſurden, womit das Daſein uns umringt.“

Es iſt unmöglich, das Groteske jemals mit einem poſitiven Vorzeichen zu verſehen. Alles Schöne, Gute, Feine, Herrliche, Heroiſche, Liebliche, Anmutige, Harmoniſche ſteht dem Grotesken polar gegenüber, kann ſich nie mit ihm verbinden. Nur wenn es ſich überſteigert und in ſein Gegenteil umſchlägt, d. h. negativ wird, dann ergeben ſich die Grundlagen und Möglichkeiten für das Groteske. Das Häßliche, Böſe, Gemeine, Greuliche, Grauenhafte, Gräßliche, Ungeheuerliche, Dämoniſche, Scheußliche,

Bestialische, Un-Menschliche, die Dissonanz — das ist Mutter- und Nährboden des Grotesken. Die Nachtseiten des Lebens sind das große Gebiet, in dem das Groteske emporschießt und sich übersteigert.

Auch Karikatur und Satire bestehen im wesentlichen aus einer Steigerung negativer Eigenschaften.[23]) Die Karikatur ist, wie Schneegans richtig erkennt, „die Übersteigerung eines nach der Meinung des karikierenden Nicht-Seinsollenden zum Zwecke der Verspottung." Das Groteske aber kennt keinen Zweck, sondern entspringt einer negativen Grundstimmung, nicht der zweckbeabsichtigten Negation irgendeiner besonderen Eigenschaft eines Objekts. Die Tagestendenz, die stets in Karikatur oder Satire verborgen liegt, fehlt dem Grotesken durchaus. Sein Wesen liegt tief begründet in der Weltauffassung des Menschen bezw. des Künstlers, dessen Ausdrucksform das Groteske ist.

Eine bis zur Unmöglichkeit gesteigerte Veränderung eines Objektes um eines subjektiven Ziels, des Mitleids, Spottes oder der Schadenfreude willen — das ist Karikatur; ihr fehlt die große Weltidee, die im Grotesken zum Ausdruck kommt. Denn das Groteske erschöpft sich nicht in seiner Beziehung auf konkrete Stoffe und Personen wie die Karikatur, die mehr Dienerin von Meinungen, Urteilen, Moraltendenzen, politischen oder anderen Anschauungen ist, und deren künstlerischer Wert oft gering oder überhaupt nicht zu schätzen ist.

Der Weg zum Grotesken ist von hier aus allerdings nicht sehr weit; oft sind die Übergänge fließend. Wenn der Karikaturist besondere Eigenschaften, Eigenheiten, Gebräuche, Mängel, Fehler, aber stets Charakteristisches, in tendenziöser Weise aufsucht, so kann er vom Eng-Besonderen zum Allgemein-Wesenhaften finden. In der profanen Tagtendenz entdeckt dann der Künstler das Großartig-Groteske, das negative Leitmotiv. Daumier ist z. B. vom Karikaturenzeichner mit zweckvoller Absicht schließlich zum Künstler geworden, der aus reiner, zweckloser, nur in höherem Sinne zweckvoller Erkenntnis sein Werk geschaffen hat. Denn das Groteske will das Wesentliche aufzeigen, die Urelemente alles Seienden, den negativen Bestandteil des Lebens überhaupt in metaphysischer Schau. Auf fester, unverrückbarer Beziehung zwischen Innerem und Äußerem, Form und Gehalt, Erscheinung und Wesen, Göttlichem und Tierischem beruht unsere Welt. Das Groteske sieht aber nur eine Seite wesentlich, steigert diesen einen Teil, schafft Dissonanz, Mißverhältnis, Transparenz der Teile und eröffnet dadurch schließlich den Blick zur Erkenntnis. Nie ist es die Totalität, die Erlösung und Klärung, die Harmonie und All-Einheit, es bleibt das polare Gegenteil, das Ewig-Gespaltene, die Dissonanz an sich, das Un-Eins. Doch lebt in ihm der Drang zum Großen, zum Kolossalen, zum Monumentalen, zum Erhabenen — ein Drang hinaufzuwachsen in das Übermenschliche, sich auszuwachsen zum Gott-Ähnlichen, indem es die Natur und die Grenzen des Menschlichen überschreitet. Und doch kommt das Groteske aus der Tiefe,

der Ur-Tiefe, die ebenſo ſchrankenlos iſt und unermeßlich, unendlich und unergründlich wie die Höhe. Der Tiefe aber bleibt es verhaftet, nie Erlöſung verheißend, in ewiger Furcht ſchreckend. Sehr fein definiert Volkelt das Weſen dieſes Furchtbaren. Er löſt es ab von jenem Schmerz und jener Furcht, die klein und diesſeitig ſind. Es iſt nur die „zerſtörende Kraft", der der Eindruck des Furchtbar-Erhabenen zukommt. „Stellen wir uns vor, daß die übergroße, feindſelige Macht aus einer dunklen, undurchſchaubaren Tiefe hervorzubrechen ſcheint, und daß dieſe undurchſichtige Tiefe immer neue, furchtbare Kräfte entladen zu können droht, ſo entſteht eine höchſt eigentümliche Ausgeſtaltung des Furchtbar-Erhabenen. Der Gegenſtand fordert hier dazu auf, in ihn als Hintergrund der vernichtenden Macht eine dunkle Tiefe, einen undurchſchaubaren Schoß einzufühlen und damit die gefühlsmäßige Vorſtellung zu verbinden, daß wir nicht wiſſen, wieviel und wie gefährlich vernichtende Kräfte in dieſem Hintergrund verborgen ſind und noch aus ihm hervorbrechen können. Das Eigentümliche dieſer Ausgeſtaltung beruht alſo auf dem Dunkel und Nichtwiſſen hinſichtlich der Herkunft der vernichtenden Kräfte. Gerade wegen dieſer Dunkelheit und Ungewißheit erhalten die vernichtenden Kräfte etwas Unheimliches, mit Bangigkeit-Erfüllendes, Geiſterhaftes. Die Furcht, die ſich unſerer bemächtigt, nimmt die Färbung des Grauens an, das Grauenhaft-Erhabene hat ſich uns auf dieſe Weiſe ergeben." [24])

Als künſtleriſche bezw. dichteriſche Geſtaltungen muß man die Böſewichter hierher zählen, ſobald deren ſchwarze Geſinnungen und Taten aus einer abgründigen, undurchdringlichen Tiefe, die noch andere ungezählte Schändlichkeiten unerhörter und ungeahnter Art in ſich bergen mag, zu ſtammen ſcheinen; wenn ſie das Böſe ſelbſt verkörpern, das Prinzip des Böſen, die Inkarnation des Neins. „Ja es kann auch das Leben überhaupt, der Lebenswille, der Lebenſchoß als ein abgründliches Ungeheuer, das nichts als Grauſen und Vernichtung aus ſich entläßt, geſchildert werden." [25]) Volkelt nennt Goya als Beiſpiel, den Maler phantaſtiſcher Infernos und ſchreiender Greuel. Er könnte ebenſo gut die Grotesken von Callot nennen und von Felicien Rops, von Honoré Daumier oder Aubrey Beardsley.

(Der Äſthetiker Volkelt wird in ſeinem Abſchnitt vom Gräßlich-Erhabenen leider zum Moralprediger. Hier, wo es ſich um natürliche Dinge handelt, um die Kräfte des Triebs, um die Mächte des Animaliſchen im Menſchen, trüben Hemmungen und Unfreiheiten ſein Urteil zum Vorurteil. Gleichwohl gibt er zu, daß ſelbſt das Gräßliche, d. h. das Ekelhafte in der Natur, in der künſtleriſchen Geſtaltung eine gewiſſe Höhe haben kann, die äſthetiſche Wirkung ausübt. Die Urteile über Frank Wedekind und Richard Dehmel ſind allerdings nur ſittliche Entrüſtungen und perſönliche Abneigungen, die niemals ſachliche oder äſthetiſche Gültigkeit haben können. Es iſt nicht richtig und wird heute auch von niemanden mehr behauptet, daß „Wedekind, wo er auch immer geſchlechtliche Laſterhaftigkeiten behandelt, dies mit derartig vergifteten Reizmitteln tut,

daß sich die allerwidrigsten Ekelempfindungen sinnlicher wie moralischer Art an die Stelle künstlerischen Genießens setzen." Was Wedekind bietet, ist nicht „von aller Kunst himmelweit entfernt" und „reine Perversität". Volkelts Urteil, daß Wedekinds „groteske Satirendichterei zu den tiefsten Niederungen der Unkunst herabgesunken" sei, ist nicht haltbar. Paul Moos hat die Vorwürfe Volkelts bereits zurückgewiesen und hält es „für nicht zweifelhaft, daß Wedekinds Schaffen ernsteren Motiven und einer stärkeren Begabung entspringe als der sittenstrenge Hochschullehrer vermutet," der sich zu „schroff ablehnenden, kränkenden und beleidigenden Urteilen über hochbegabte, geistvolle moderne Künstler hinreißen ließ.") [26])

Wenn das Erhabene seinen Gehalt im Übermenschlichen, Übermächtigen, Übermäßigen hat, über die Grenzen des Menschlichen hinausstrebt, so bleibt es doch, wenn es mit dem Grotesken verbunden ist, im Tiefsten dem Menschlichen verhaftet, es wächst auf menschlichem Boden, auf dem festen Grund unserer Wirklichkeit. Deshalb muß auch das Untermenschliche einbezogen werden, denn „das Merkmal des Übermenschlichen in seiner Anwendung auf Untermenschliches" soll besagen, daß „die menschlichen Gefühle, zu deren Einfühlung uns die untermenschlichen Gebilde auffordern, das Maß des Menschlichen zu überschreiten scheinen." [27]) Daraus ergibt sich, daß ein Zug von Größe durch diese Negativität geht, auch durch die Verzerrung des Grotesken, das nicht in Kleinlichkeiten oder wirrem Vielerlei und Mischmasch nur zum Zwecke der Verhäßlichung besteht, sondern kühnen Schwung großartiger Dämonie ausdrückt.

Aber nicht allein das Merkmal der Steigerung, der monumentalen Größe, verbindet das Groteske mit dem Negativ-Erhabenen Volkelt'scher Bestimmung, auch die Dissonanz fügt sich ein, denn eine „wilde Erhabenheit" ist möglich von schroffer, zerrissener, zerwühlter Art, die die Formen zersprengt, zerbricht, durcheinanderwirft. „Man stelle sich charakteristische, also etwa unterbrochene, plötzliche, jähe, emporgereckte, getürmte, zerschlagene, zerwühlte, gepeitschte, aufgeworfene, verzerrte Formen vor. Sowie solche Formen den Eindruck machen, als ob in den Gegenständen, die von ihnen begrenzt werden, ungeheuere entfesselte Gewalten gehaust, gerüttelt, zerstört, gewütet hätten, fallen sie unter die wilde Erhabenheit." [28]) Das sind aber, wie wir bereits gesehen haben, auch die Charakteristika des Grotesken. Wieder ist Goyas phantastisch-verzerrender, leidenschaftlich-empörter, mit grausamer Lust die Tiefen im Menschen enthüllender Pessimismus ein Beispiel solcher formensprengender Urkraft. Oder Klingers gespenstischer Dämonismus, Schongauers und Brueghels oder Hieronymus Bosch's tolle Häufungen verzerrt phantastischer Scheußlichkeiten. [29]) Daneben die Unheimlichkeiten vieler japanischer Holzschnitte oder Beardsleys stillschleichende Teufeleien. In der Literatur: Aristophanes, Ariost, Rabelais, Fischart, Cervantes, E. Th. A. Hoffmann, Brentano, Grabbe, Büchner, Balzac, Gautier, Hugo, Barbey Dauréville, Poe, Huysmans,

Beaudelaire, Rimbaud, Przybyszewsky, Meyrink, Scheerbart, Morgenstern, Wedekind — die Reihe ließe sich nach Belieben verlängern.

Immer verbindet sich im Grotesken das Kolossalische mit der wilden Verzerrung: Drachen, Dämonen, Gespenster, Centauren, Bocks-Menschen und andere Unwesen der Mythologie sind Träger solcher Formen, in denen sich eine entfesselte Naturkraft drohend-gefährlich, schrecken-erregend bekennt. Zwischen Gott und Tier, den Polen, lebt der Mensch und beide Pole wirken in ihm. Dem Gott entgegengesetzt erschüttert und stürzt das Groteske alle Zwischenglieder und drängt in radikaler Steigerung an die Wurzel des Lebens, in das letzte Geheimnis, das auf der negativen Seite erkannt wird. „La bête humaine" stellt sich, wie Victor Hugo sagte, im Grotesken dar.[30])

Aus der tierischen Gebundenheit, aus der animalischen Fesselung des Leibes, strebt der Mensch zur Höhe der Befreiung, stets genährt, aber auch zurückgezerrt von den Kräften der Erde. Dem Positiv-Erhabenen steht in Poleinheit das Negativ-Erhabene gegenüber wie Gott dem Teufel, der Hort der Lebensbejahung dem Fürsten der Verneinung. Diesem ewigen Dualismus, dem Hin und Her zwischen Gott und Tier, entspringt das Lebensgesetz des Menschen, und daraus ergeben sich auch die beiden Möglichkeiten der Darstellung für den Künstler: die eine hoffend, zuversichtlich, erlösungsgläubig, Gott schauend, das Schöne mit der Seele suchend — die andere gefesselt im Animalischen, in Furcht und Angst vor den Schrecken des Lebens, der Hölle und des Todes, dem Chaos. Idealkunst und Groteske.

Auch hier zeigt sich wieder der Unterschied zur Karikatur. Die ist nicht aus religiösem Schauder geboren, erkennt nicht die Ur-Menschlichkeit, ist nicht in tiefstem Ernst gewachsen, in sittlichem Eifer erzogen und vielleicht dann zur sarkastischen Verzweiflung des Spottes geworden. Durch das Groteske geht aber solch ein tiefernstes Pathos, weil es das Negative aus innerster Gefühlserschütterung, aus der Vision des Ur-Wirklichen gestaltet.

Das Negativ-Animalische ist im Grotesken die Grundkraft des Lebens, das Wirksam-Wirkliche, das Greifbare, das Reale; das Kreatürliche ist das Unleugbarste im Menschen, denn das körperliche Dasein ist animalisch. Die untere Grenze ist im Menschen selbst manifestiert, die obere, das Göttliche, aber steht jenseits des Daseins.

Die Religion weiß um die Erbsünde, um derentwillen Adam und Eva aus dem Paradies gejagt wurden, ausgestoßen von Jehova aus dem Licht in die Finsternis, in den Unfrieden, den ewigen Tod, das Leben-müssen, preisgegeben der Kraft, die stets verneint. Ist es verwunderlich, wenn das Groteske in seinem radikalen Pessimismus sich immer und immer wieder dem stärksten Ausdruck animalischer Instinktheit zugetrieben fühlt: dem Sexualtrieb? Die Antike hat das erotische Prinzip zum Kultus erhoben und im mystischen Phalluskult den „eigentlichen Ausgangspunkt

der Groteske und zugleich den ersten Höhepunkt geschaffen." [31]) Der Groteskentanz, auf dessen Verbindung mit sexuellen Trieben und Übungen wir nicht eingehen wollen, ist wohl der erste und primitivste, aber auch bis zur höchsten Entwicklung fähige künstlerische Groteskausdruck. Gerade an ihm lassen sich sehr leicht die Wesensmerkmale des Grotesken nachweisen: die Steigerung ebenso wie das Phantastische in den allen Körpergesetzen widersprechenden Verrenkungen und wilden Sprüngen, die im wirksamsten Kontrast zur Starrheit der totemistischen Masken stehen. Der Zusammenhang mit religiöser Dämonenfurcht ist offensichtlich. Fritz Giese sagt in seinem Werk „Körperseele": „Es sind das bereits Symboltänze rein religiösen oder überhaupt philosophischen Charakters, sofern man bei Mythen und Kulten von Weltanschauung in strengem Sinn reden möchte. . . . Solche Maskentänze steigen auf zu Ideentänzen und gehen damit über in die höchste Stufe des Groteskentanzes. . . . Aber natürlich ist beim Laien hohe Anforderung gegeben, wenn er den Tanz umbiegen soll ins Groteske. Und dennoch: ist eigentlich nicht in der Möglichkeit des Gelingens ausgedrückt, daß hier tatsächlich Entwicklungsspitzen vorliegen? Daß der Ausübende erst ideelle Zusammenhänge erfaßt haben muß, über den Zusammenhängen stehen soll und am weitesten über sich selbst, wenn er zur romantischen Ironie und formal so zur Groteske im Tanz gelangt" [32]). Aus religiösem Empfinden sind diese Groteskentänze und ähnlichen künstlerischen Äußerungen entstanden. Und wie sich die Menschen jener Zeit vor dem riesenhaft vergrößerten Sinnbild des Phallus auf die Knie warfen, in schaudernder Extase tanzten, in verzerrten Grimassen, so fürchtet das Mittelalter Satan und seine Trabantin die Hexe, die Dämonen des Geschlechts. Satan ist der Beherrscher des Lebens, das er zeugt und zerstört. Einen Bastard von Mensch und Tier hat das naive Mittelalter aus dem Teufel gemacht, mit Bocksgesicht und großer Adlernase, mit weiblichen Brüsten und den Füßen des Hengstes: das Geschlechtsorgan ist ein gewaltiger, gekrümmter, glühendroter Phallus, der sich an der Spitze hermaphrodisiert. Satan ist der Pan-Dämon, ist Shiwa und Moloch und Dyonisos des Mittelalters; Gott ist nur eine Hilfe gegen ihn, eine Hoffnung oder „Heilsgewißheit" der Erlösung im Jenseits. Die neue Zeit aber lebt unter der Devise: Gott ist tot, es lebt der Mensch in seiner Qual. „In dem zwischen den Geschlechtern anhängigen Prozeß" sieht Hebbel das Agens und die Tragik des Lebens, [33]) und die Neueren vereinigen ihre Brennstrahlen auf das Weib, das nichts ist als Glut und Begier, verzehrendes Feuer und doch über den Alltag hinaus kosmisches Symbol: Erdgeist."

Eines ist all diesen Phasen gemeinsam, sei es orientaler Lingamkult oder Astarotdienst, Kybele- oder Phallusverehrung, satanische Incuben- und Succubenfurcht des Mittelalters oder sexueller Pessimismus der Neuzeit: das Groteske suchen sie alle in ihrer künstlerischen Gestaltung. Denn im erotischen Geschehen des Geschlechts wuchern von Anfang alle Symptome des Grotesken.

Noch bleibt eine Frage: So kennt das Groteske also überhaupt keine Schönheit, keine Harmonie, nichts Positives? Die Antwort ist: ja und nein; denn wenn das Groteske auch ausschließlich um den negativen Pol kreist, dann hat es eben damit eine Beziehung zum Positiven. Die Pole bedingen sich nämlich in unergründlichem Geheimnis. Das Groteske weis um das Ideale, ahnt es wenigstens, sehnt sich nach ihm — aber es erscheint ihm gebrochen, unnahbar; der Zweifel zersetzt sofort das Traumbild zum Trugbild. So lebt das Schöne, das Harmonische, das Ideale als ewig bedingter Gegenpol, dem Grotesken untrennbar verhaftet als Erzeugnis eines dunklen Dranges dorthin. Das Groteske aber kann jenes Reine, Ruhige, Schöne, jene bessere Welt überhaupt nicht darstellen, auch nicht als Kontrast, nicht einmal andeutungsweise im Hintergrund, es sieht Welt und Leben immer in den verzerrenden Formen des Hohlspiegels.

Wo nun aber ein Kunstwerk etwas Großes will, jedoch durch innere oder äußere Verhältnisse an der Ausführung gehindert wird, gibt es sich stets pathetisch. Darum ist das Groteske ein Ausdruck des Leidens, eines Leidens darüber, daß dem an das Tierische und seine Grenzen gefesselten Individuum nie Reife und Befreiung gelingen kann. Wer aber leidet, sehnt sich, auch wenn der Sehnsucht Erfüllung und Erlösung versagt ist, weil es kein Jenseits, kein Paradies, kein Nirwana, keine bessere Welt gibt. Nur eine Spannung dorthin ist da, eine Überspannung, die das uns begreifliche Organische zersprengt. Jene zerstörenden Elemente, die die organischen Formen zerbrechen, sind selbst Elemente des Organischen, aber sie treten so auf, daß sie den, in der Natur vorgebildeten organischen Zusammenhang, radikal vergewaltigen, sie brechen in einer Weise hervor, die jeder natürlichen Proportion Hohn spricht, sie erscheinen in einer Kräftigkeit, Stellung, Zahl, Umbildung, die zwar immer noch die organische Grundlage erkennen lassen, aber zugleich etwas völlig Neues aus ihr machen. Die Organe des Machtwillens, wie Hände, Füße, Gebiß, Augen und die Organe der Zeugungskraft, wie Brüste, Schenkel, Geschlechtsteile, bekommen eine Ausdruckskraft, die sich zur wilden Grausamkeit und orgiastischen Raserei steigern kann, es sind die Willenskräfte, die die lebendige Form tragen, die aber, wenn sie übermächtig werden und sich der Einordnung in die übergreifende organische Form entziehen, die Prinzipien des Zerstörerischen sind". [34])

Die Spannung und Dissonanz zwischen Schöpfung und Zerstörung, die aus ein und demselben Quell kommen, und deren Ende stets der Zerfall ist, bestimmt das Wesen des Grotesken. Das Schöpferische ist notwendig, sonst wäre das Groteske nur „Mangel und Fehler", und die Zerstörung muß mit ihm in Wesenseinheit wirken, sonst müßte man von „überragender Macht, von Genialität, von schöpferischer Kraft" oder ähnlichem sprechen. Thomas Mann definiert in den „Betrachtungen eines Unpolitischen": „Das Groteske ist das Überwahre, das überaus Wirkliche, nicht das Willkürliche, Falsche, Widerwirkliche und Absurde" und meint damit den tiefsten geistigen Gehalt. [35])

Durch die Zerstörung tritt zwar eine Scheinentspannung ein, die jedoch nur ein

neues Zerrbild ist, da sie zerstört, um der neuen Zeugung willen. Mag dieser Exzentrikſprung, der ironisch, paradox oder ein Witz sein kann, auch manchmal komisch anmuten, zum Lachen reizen, im Innersten ist er bitter ernst und tief tragisch. Das Narrengelächter blutet nach innen, denn es ist das alte Mittel, die kleine Existenz gegen die Gewalt Pans zu behaupten, eine äffische Fratze gegen die Weltgrimasse. Das ist ein gebrochener Humor, der nur nach außen ein lustiges Gesicht zeigt. Der Volksmund nennt ihn bezeichnend „Galgenhumor". Dieses Lachen ist nicht befreiend und entspannend, sondern Explosion und Zerstörung. Satire und Karikatur sind in ihrem letzten Grunde komisch-heiter und positiv, denn sie schelten das Böse, das Dumme, den Mangel, den Fehler; aber sie glauben an die Möglichkeit der Verbesserung, denn nie werden die Fundamente des Seins getroffen. Die Satire würde nicht einmal die Sünde erfassen, die ist zu groß, zu gewaltig, zu elementar. Satire und Karikatur sind Ausdruck subjektiver Meinungen, das Groteske ist geboren aus der objektiven Tatsache der Sinnlosigkeit und Negativität des Daseins.[36])

Zum Wesen des Grotesken gehört also, daß es sich selbst negiert, sich selbst ad absurdum führt; mit dem Anspruch einzig zu sein tritt das Negative auf und trägt doch in sich die Idee vom Positiven. Das Groteske stellt die ungeheure weltbestimmende Urgewalt des Negativen dar, der nicht zu entrinnen ist, glaubt an sie — und kämpft doch in wütender Skepsis dagegen, negiert die Negation — nur um neu zu gebären. Ein ewiger Kreislauf.

Der Endpunkt der Grotesk-Negation wurzelt — und das ist noch sehr wesentlich — immer in der Reflexion, der Aktivität des Geistes; aus ihr entspringt das verzehrende Feuer, das dämonisch-satanische Moment dieser Kunst: das Konstruktive, das Spirituelle, das Abstrahierende. „Eritis sicut deus" ist das Gift der Schlange, der „zwifel" ist die Kardinalsünde des Mittelalters, die Reflexion der Ironie ist der wesentliche, zersetzende Bestandteil der Kunst der Neuzeit seit der Romantik.[37])

„Klares Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos" ist z. B. Friedrich Schlegels Definition der Ironie, die im Grotesken wuchert. Das bittere Wissen um die Nichtigkeit der Dinge wird umleuchtet von dämonischer Lust an Spiel und Schein dieser Nichtigkeit. Fr. Th. Vischer erkennt ihre auflösende Art, ihren selbsttäuschenden Schein, ihre Zerrissenheit und ihren Weltschmerz. Der Ironie ist es — wie dem Grotesken — „mit keiner Form und mit keinem Inhalt ernst, sie opfert jeden Zusammenhang einem Witz und hat auch an dem Witz keine Freude, sie erst ist der ungeheuere Widerspruch, im Genuß nicht zu genießen, im Schmerz nicht zu trauern, nichts zu sein, und doch statt sich zu erschießen, in dieser Nichtigkeit sich eitel zu weiden".

Der Dichter Frank Wedekind sagt kurz: „Das Leben ist eine Rutschbahn!"[38])

Die Untersuchung zeigte, daß es unmöglich ist, das Wesen des Grotesken in einem Wort zu fassen und überzeugend klar zu definieren. Immer wieder entwischt der

Begriff, vernebelt sich und weist neue Eigenheiten und Wesensgehalte auf. Gerade diese komplizierte Zusammensetzung des Begriffinhaltes wird wohl ein Grund sein, weshalb das Wort so gern als Stimmungsfaktor gebraucht wird. Man kann sich häufig des Eindrucks nicht erwehren, daß grotesk nur schmückendes Beiwort ist, das durch seine Associationskraft bildweckend und plastisierend wirken soll. Die starke Wandlung der Bedeutung hängt ebenfalls damit zusammen, denn begrifflich nicht klar bestimmte, aber gefühlsmäßig nicht mißzuverstehende Bedeutung muß sich mit dem geistigen Wandel einer Zeit ändern. Dabei werden aber die Grundelemente nicht ausgeschieden oder umgestaltet, sondern nur gegeneinander verschoben und einzelne stärker hervorgehoben und entwickelt.

Fassen wir die erkannten Elemente des Wesens des Grotesken zusammen:

Die Steigerung — die aber im ästhetischen Wert nicht nur eine Vergrößerung sondern ebenso gut eine Verminderung d. h. eine Steigerung ins Kleine sein kann, stets aber einen Wesenszug, ein Charakteristikum treffen muß, — ist das offenbarste Element des Grotesken.

Das Verlassen des Lebensgesetzlichen gibt den Grad der Steigung an. Diese muß soweit gehen, bis das Natürlich-Gegebene in seiner Gesetzmäßigkeit durchbrochen ist, und ein neues phantastisches Reich betreten wird, das nicht mehr von organischem Zwang sondern anti-organischer Willkürlichkeit regiert wird. Nicht das Fehlen des organischen Zusammenhangs sondern sein Vermeiden ist wesentlich. Damit ist auch gesagt, daß das Groteske alle runden, weichen Übergänge meidet, alle Geschmeidigkeit, alle Elastizität, alles Biegsame ausschaltet. Dafür liebt und gebraucht es die amorphe Masse oder das Harte, Scharfe, Kantige, Jähe, alles Konstruktive, Gerüsthafte. Jede Rundung wird dann Winkel, jede Wellenlinie wird Zickzack.

Hier scheidet sich das Groteske vom Barock, mit dem es sonst innigste Verwandschaft hat, denn im Barock ist alles organisch. Barockformen wachsen, gehen über in runde Linien, suchen den organischen Schwung, verhüllen Ansätze und Kontraste, Spitzen und Brechungen und starke Grade mit spielenden Schnörkeln. [39])

Die innere Dissonanz oder die Wechselbeziehung (Verbindung und Kontrast) von Bestandteilen mit anderen Wertvorzeichen als sie sonst in der Natur miteinander verbunden sind, ist die eigentümlichste Wirkung und Eigenschaft des Grotesken, die im allgemeinen Sprachgebrauch sehr häufig als wesentlichster, oft sogar als alleiniger Ausdruck des Grotesken empfunden wird. Die innere Antithetik führt jenen Eindruck des Gebrochenen herbei, der vom Grotesken stets erzeugt wird.

Die Negativität faßt alle Komponenten in der Wertbestimmung zusammen. Das Groteske ist Ausdrucksmöglichkeit einer pessimistischen Lebens- und Weltanschauung. Es wäre falsch, sie nur als Kontrast zum Schönen aufzufassen, denn in der Negativität liebt das Groteske stofflich wohl meist Häßliches, aber nicht zweckbestimmt, sondern als

bis zur Monumentalität gesteigerten Ausdruck einer Erkenntnis, einer Überzeugung. Damit ist auch ihr Ruhen und Wirken in der Reflexion, die Bewußtheit des grotesken Gestaltens erkannt, die sich am Animalisch-Leiblichen, in dem ewigen Gegensatz von Sinn und Unsinn, Geist und Körper, Ideal und Wirklichkeit, Idee und Stoff entzündet und auswirkt.

II.

Stoff und Wirklichkeit.

Wedekind selbst hat das Stoffliche seiner Dramen stets als unwesentlich für das Werk bezeichnet. Es sei Nebensache. Geschehnisse und Handlung seien „in ihrer Abenteuerlichkeit durch die weiten Grenzen und die Bewegungsfreiheit bedingt — die er nötig hätte — um seinen Anschauungen Platz zu schaffen".[1])

Trotzdem kann auf eine Betrachtung des Stofflichen nicht verzichtet werden. Denn jeder Überblick über die von einem Dichter gewählten Stoffe kann Einblick in die Persönlichkeit des Wählenden bieten. Eine Vorliebe für bestimmte Stoffe oder gar Einheitlichkeit des Stoffkreises wird zu Rückschlüssen berechtigen, die das Wesen des Dichters erhellen. Ebenso wie der Überblick über die in einem Zeitabschnitt von der Dichtung bevorzugten Stoffe Einsicht und Erkenntnis verschaffen wird in die Struktur der Geisteshaltung dieser Epoche.

Man pflegt zwar den Stoff eines Dramas von dessen Gehalt und Gestalt zu trennen. Aber doch ist engste Beziehung vorhanden. Stoff im eigentlichen Sinne ist nämlich immer nur Existenz außerhalb des Kunstwerks, ist immer Wirklichkeitstatsache, Zeitungsbericht, Unkunst. Sowie aber der Stoff in das Blickfeld des Dichters fällt und dort angenommen wird, beginnt schon die Gestaltung, die Leistung. Walzel ist in seinem grundlegenden Werk „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters"[2]) dem Stoffproblem genauer nachgegangen und ist durchaus im Recht, wenn er sagt, daß der Stoff zunächst d. h. als Vorlage und Tatsache wenig bedeute, daß er aber sehr leicht und schnell mit Zügen der künstlerischen Gestaltung sich verknüpfe, die hinausreichen über das Gebiet des Bloß-Stofflichen. Denn nicht allein dort, wo der Dichter den Stoff erfindet oder entdeckt und verändert, sondern auch dann, wenn er ihn ganz oder teilweise unverändert übernimmt, ist der Stoff Träger des Gehaltlichen, also Gestalt. Denn zum mindesten wird immer die Stoffwahl ein künstlerischer Akt sein. Und weiter: „die Stoffwahl ist noch dann von Bedeutung, wenn im Glauben an das Wort: l'art pour l'art jeder Stoff für künstlerisch verwertbar und daher künstlerisch wertvoll gilt. Wer im strengsten Sinn des Worts oder auch nur, um nicht vor dem Trivialen zu fliehen, einen Stoff von geringerem ästhetischem Reiz aussucht, bezeugt durch diese Wahl

immer noch besondere Absichten, die mit dem Stoff verknüpft sind". Denn durch die Sichtung dringen nur Stoffelemente, die der Idee adaequat sind. Wahlloser Gegenstand kann der Stoff im Kunstwerk niemals sein. Die Frage ist nur: wird der Stoff in sich oder aus dem subjektiven Erlebnis begriffen, wird die sinnenhafte Erscheinung selber bejaht (Naturalismus) oder ihre subjektive Brechung (Expressionismus)?[3]) Damit ist aber für jeden Fall der Stoff als Ausdrucksmittel anerkannt und seine Bedeutung für Gestaltung und Idee.

Die vorliegende Arbeit soll kein reines Abziehverfahren anwenden, indem sie die Dichtungen Wedekinds mit Quellen und Vorlagen vergleicht, wirklichkeitsechte Bestandteile feststellt, Menschen und Vorgänge mit Tatsachen der realen Welt indentifiziert, Namen und biographische Aufschlüsse gibt, sie wird vielmehr Wesen und Bedeutung des Stoffs und sein Verhältnis zur Wirklichkeit überhaupt in Wedekinds Dichtung zu erkennen suchen, um dadurch zur Klärung der eigentümlichen aesthetischen Grotesk-Wirkung und der geistesgeschichtlichen Bedeutung dieses dichterischen Werks beizutragen. Es soll nicht das rein Äußerliche, das Phänomenhafte, die Epidermis Wedekindscher Dichtung betrachtet werden, denn dies würde der Wissenschaft nichts nützen, die Kunst aber in barbarischer Weise martern; den Kern eines künstlerischen Schaffens zu erkennen ist Ziel der Stoffuntersuchung.

Wenn sich Wedekind während seines ganzen Lebens in schärfster Weise gegen die Bewertung des Stoffs stellte, so muß in einer geistesgeschichtlichen Betrachtung vor allen Dingen berücksichtigt werden, daß er in einer Zeit um die erste Anerkennung und gegen das Mißverstehen seiner Werke kämpfte, in welcher der Stoff als Wesentlichstes der Dichtung galt. Der Naturalismus beherrschte das Schrifttum. Ihm stand Wedekind von Anfang und durch sein ganzes Schaffen extrem-polar und doch zu innerst verbunden gegenüber. Schon in seiner ersten dramatischen Dichtung, der Komödie „Kinder und Narren", später „Die junge Welt" betitelt, wird der Hauptvertreter der „Neuen Kunst", Gerhart Hauptmann, in der Figur des Dichterlings Meier unerbitterlich karikiert. Der Naturalist „schreibt auf", er schreibt alles, was geschieht, in sein Notizbuch, um es später als „Dichtung" wiederzugeben. Selbst sein persönlichstes Eheleben wird registriert, bis diese Manie zum Zwist führt und seine Frau ihren Pensionsfreundinnen verzweifelt klagt:

> **Alma** . . . . wenn er mir einen Kuß gab, hatte er immer das Notizbuch in der einen Hand, und mit der andern Hand schrieb er hinein, was ich für ein Gesicht dazu machte. Ich war eifersüchtig auf das Notizbuch, ich dachte, er küßt Dich nur Deiner Gesichter wegen (unter Tränen) und — und — —
>
> **Anna:** Nun?
>
> **Alma:** (heulend): Ich machte überhaupt kein Gesicht mehr dabei. — Darauf

warf mir Meier vor, mein Benehmen sei unnatürlich, es sei gekünstelt, und ich hätte keine Spur von Ursprünglichkeit. Das machte mich so unglücklich, daß gerade ich keine Ursprünglichkeit haben sollte, daß ich Meier kniefällig, laut heulend, beschwor, er möchte sich doch nur von meiner Ursprünglichkeit überzeugen. Statt aller Antwort — oh, ich werde diesen Tag in meinem ganzen Leben nicht vergessen . . .

Erna: (sie streichelnd): Sprich Dich doch aus, liebe Alma. Dazu sind wir ja hier zusammengekommen, damit Du Dich aussprechen kannst.

Alma: Statt aller Antwort zog Meier sein Notizbuch aus der Tasche und schrieb auf, was ich für Gesichter dabei machte . . . Wenn ich fragte: Wie hast Du geschlafen? dann schrieb er es in sein Notizbuch. Wenn ich erzählte, es sei ein Kind überfahren worden, dann schrieb er es in sein Notizbuch. Wenn ich ihn beschwor, er möchte doch das gottverdammte Aufschreiben lassen, dann schrieb er es in sein Notizbuch. Schließlich dachte ich: wenn nur eins von uns beiden nicht mehr in dieser Welt wäre, ich oder — sein Notizbuch . . .

Oskar: Und Meier schrieb es in sein Notizbuch . . .

Meier: Ich habe Alma nicht den geringsten Vorwurf zu machen. Aber wenn ich meine naturalistischen Studien an Alma machte, dann wurde Alma unnatürlich. Wenn ich meine naturalistischen Studien an einem andern Objekt machte, dann wurde sie eifersüchtig. So blieb mir denn nichts weiter mehr übrig, als meine naturalistischen Studien an mir selber zu machen. Und das hat mir den Rest gegeben![5]) — —

Ebenso ist der Bericht über die Herstellung, Uraufführung und Folgen eines naturalistischen Dramas dieses selben Meiers schärfste höhnische Absage an solche Kunst:

Karl: Die Tage werden mir unvergeßlich sein. Ich sitze von früh bis spät allein in meiner Mansarde über meinen Zeitungsartikeln, um mir abends meinen einsamen Tee mit einem Stück Wurst illustrieren zu können. Der Abend kommt, die Wurst kommt, dann kommt Meier von einem opulenten Diner, streckt sich auf den Diwan, gähnt, bewitzelt meinen ärmlichen Luxus, und angesichts seiner Glückseligkeit geht mir das Herz auf. Meier lacht sich derweil ins Fäustchen und denkt: Das gibt eine prachtvolle Bühnenfigur!

Anna: Wenn sich der Realismus überlebt hat, werden seine Vertreter ihr Brot als Geheimpolizisten finden.

Karl: Wenn sich der Realist noch wenigstens an die Realität gehalten hätte, aber die war ihm natürlich nicht realistisch genug! Da mußte ein Vater her, den kein Mensch mit der Feuerzange anfassen würde, eine Mutter die kein Mensch mit der Feuerzange anfassen würde und meine geschiedene

Frau — sie war ein Kind ihres Standes, und ich habe sie jedenfalls auch viel zu pedantisch behandelt. Aber das Geschöpf, das Meier aus ihr gemacht hatte — der Himmel behüte einen! Und alle diese Schauergestalten, diese Mißgeburten sehe ich mit meinen Worten, mit meinem Seelenschmerz, mit meinen Erlebnissen und Empfindungen aufgeputzt. (Nach einer Pause): Und nun kommt das Satyrspiel! . . . . das Stück wird aufgeführt. Ich sehe mich vom ersten Heldendarsteller gespielt. Eine fürchterliche Sensation aber — damit war es auch aus. Es hatte nicht gefallen. Und nun denke Dir, nun kommt Meier zu mir und macht mich für seinen Mißerfolg verantwortlich. Er sagt, er habe sich genau an meine Mitteilungen gehalten; entweder müsse ich ihm was vorgelogen haben, oder ich sei ein verschrobener Mensch, der sein Leben nicht realistisch richtig zu leben verstände . . . . "

Karl, der fluchtartig seine Koffer packte und mit einer Expedition nach Afrika reiste, findet den Dichter bei seiner Rückkehr „in einem deplorablen Zustande. Sein Bruder versichert: es vergehen Tage, ohne daß er den Mund auftut. Er sitzt oft von früh bis spät mit untergeschlagenen Beinen wie ein Orang-Utan auf seinem Bett und glotzt die Wände an. Seine letzte Hoffnung ist eine Nervenheilanstalt." [6])

Den Widersinn des sogenannten „konsequenten Naturalismus", der damals gefördert wurde, führt Wedekind in demselben Jahr 1889 ad absurdum, in dem Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" dem Naturalismus in Deutschland die Bühnen eroberte. Die Verfälschung und Entgeistigung [7]) durch Kleinmalerei und objektive Elendsschilderung, die der Naturalismus mit Kunst und Leben trieb, die „Windigkeit" und „Plattheit" dieser „ebenso anspruchsvollen wie geistesarmen Philisterkunst" empörte Wedekind. „Das ist der Fluch, der auf unserer jungen Literatur lastet, daß wir viel zu literarisch sind. Wir kennen keine andern Fragen und Probleme als solche, die unter Schriftstellern und Gelehrten auftauchen. Unser Gesichtskreis reicht über die Grenzen unserer Zunftinteressen nicht hinaus. Um wieder auf die Fährte einer großen, gewaltigen Kunst zu gelangen, müßten wir uns möglichst viel unter Menschen bewegen, die nie in ihrem Leben ein Buch gelesen haben, denen die einfachsten animalischen Instikte bei ihren Handlungen maßgebend sind." [8]) Der Verderb der Literatur ist die „Literatur." Die Verstümmelung alles dessen, was dem Leben ursprünglich eingeboren ist, die Verunklärung und Fälschung des ewigen Untergrunds alles Daseins war im Naturalismus — nach Wedekinds Meinung — durch die unfruchtbare, moralische Einstellung und ethische Orientierung bedingt, die das ethische Problem mit dem Problem des Lebens überhaupt zusammenwarf. Eine Problematik von elementarer Kraft und Größe kannte und wollte der Naturalismus nicht; eine Seelentiefe, ein Erkennen lebentreibender Kräfte, suchte man nirgends — man begnügte sich mit der

wissenschaftlichen Genauigkeit psychologischer Untersuchungsberichte und einem Spiel mit toten Begriffen von Schuld und Sühne, Freiheit und Verantwortung usw. Die Welt der sozialen Probleme, der Ehezwiste und Familienstreitereien, der Wirkung der Vererbung und des Alkohols war für Wedekind zu uninteressant, zu oberflächlich, zu unwesentlich.[9]) Erbittert kritisiert und protestiert er: „Seit 20 Jahren bringt die dramatische Literatur nichts als halbe Menschen zustande: Männer, die keine Kinder machen, Weiber, die keine gebären können. Das nennt man „Modernes Problem".[10]) „Wenn ich bedenke, mit welch traurigen Jammergestalten, sich mein Jugendfreund (d. i. Gerhart Hauptmann. d.V.) die Ehre erkämpft hat, der größte Dichter zu sein, dann wird es mir schwer, ihn um seinen Lorbeer zu beneiden. Seine Helden begehen Selbstmord, weil sie im Verlauf von fünf Akten nicht bis drei zählen können, und dafür begeistert sich ein in Gummiwäsche und Jägerhemden gekleidetes, von Schmutz starrendes Publikum von Klavierlehrerinnen, das an Häßlichkeit jeden Kehrichthaufen überbietet, der sich an den Hinterpforten eines Palastes aufstaut."[11]) Oder er spottet im Prolog zum „Erdgeist" über die Lächerlichkeit der „Helden" in naturalistischen Dramen mit deutlichstem Bezug auf Gerhart Hauptmann in den Versen:

Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen?! —
Haustiere, die so wohlgesittet fühlen,
An blasser Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen,
Und schwelgen in behaglichem Geplärr,
Wie jene andern — unten im Parterre.
Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen,
Der andere zweifelt, ob er richtig liebt,
Den dritten hört ihr an der Welt verzagen,
Fünf Akte lang hört ihr ihn sich beklagen,
Und niemand, der den Gnadenstoß ihm gibt. —[12])

Die Welt der kleinbürgerlichen Verkrüppelung, das Tote, Begriffliche, Literarische dieses sogenannten „modernen Problems, wodurch das naturalistische Dichtwerk zu einer „pedantischen Gouvernante" gemacht wurde", die „Herrschaft des spießbürgerlich engherzigen, deutschen Naturalismus, der dem Publikum eine Geduld eingebläut hat, die von keinem Hosenträger an Unzerreißbarkeit mehr übertroffen wird"[13]) — all dies kann Wedekind nur von Grund aus ablehnen. Denn hier wird der Mensch weder vom Geist, noch vom gestaltenden Willen, noch von seinem Trieb regiert, sondern vom brutalen Mechanismus der Außenwelt, von der Schwerkraft der Dinge.

Hauptmann bekennt ja selbst, daß ihn nicht Konflikte, sondern Situationen reizen. Dadurch wird aber keineswegs der Kampf der Menschen miteinander oder mit einer außermenschlichen Kraft Mittelpunkt des Dramas als Ausdruck und Träger sich bewegender kosmischer Kräfte, sondern passivisch erdulden Menschen die Macht des

Milieus, der Konstellation, des Augenblicks. Auch gegen diese undramatische Langweilerei wendet sich Wedekind. Denn ihr Grund liegt hauptsächlich in der Verselbständigung des Stoffs. Indem man diesem Eigenwert gab, breitete er sich immer weiter aus, so daß im Drama von normaler Länge eine Handlung gar nicht mehr hätte Raum finden können. Sie wäre in der endlosen Fülle und Häufung von Kleinigkeiten, in der „Filigrantechnik des Sekundenstils“ [14]) erstickt. Die Geschehnisse verlieren die ihnen einwohnende Aktivität und werden zu sterilen Tatsachen und Feststellungen erdrosselt. Die Außenseite, das Stoffliche beherrschte alles. Auf diese Weise vermittelte der Naturalismus zunächst wenigstens — nur Kenntnis, nicht Erkenntnis, gab nicht aus der dramatischen Spannung bewegten Fortlauf, sondern Zustandsschilderung. Hermann Bahr hat schon 1891 in seiner „Überwindung des Naturalismus“ ausgerufen: „Je dichter der Naturalismus der deutschen Dramatiker sich der Erfüllung seines eigenen Prinzips nähert, desto weiter entfernt er sich von der Möglichkeit künstlerischer Wirkung. Je mehr er unpersönliche Wirkung wird, entgeisteter Stoff, desto mehr verliert er die letzte Gewalt über unser Gemüt. Er wirkt dann genau ebenso wie die Dinge selbst, die immer erst unserer Umarbeit brauchen, um für die Empfindung zubereitet und angerichtet zu werden.“ [15])

Trotz alledem ist Wedekind ohne den Naturalismus undenkbar.

Wenn er auch nicht aus der Übereinstimmung sondern im direkten Widerspruch zu dieser Kunstbewegung gewachsen ist, so hat er sich eben an diesem Gegensatz geformt und vertieft. Aus der Negation der naturalistischen Überwertung des Stoffs ist Wedekinds outrierte Feindschaft gegen die Wertung des Stoffs überhaupt zu verstehen.

Aber gerade im Stofflichen bestehen direkte Beziehungen der beiden Richtungen, ja vielleicht sogar eine Abhängigkeit Wedekinds.

Der Naturalismus hatte die „Wahrheit“ gefordert. „Die Welt wie sie ist“ wird aufs genaueste beobachtet, die Vorgänge werden mit wissenschaftlicher Exaktheit fixiert und mit unbedingter, objektivster Vollständigkeit wiedergegeben. Wie die Wirklichkeit des Dinglichen, so wird auch das Psychische zum Objekt feinspürender Analyse; wie das Milieu wird auch die Innenwelt des Menschen dargestellt. „Seelische Zerfaserung“, „geistige Sezierung“, „Schilderungen nervöser Sensationen“, „paralytische Zustände“ usw. waren jetzt wichtigste Aufgaben und Ziele der Kunst. Wenn auch in diesem engmaschigen Netz der Tatsachenschilderung das wirkliche Leben, das Erleben, erstickte, wenn man nicht durchsah auf den Urgrund der Innenwelt, die ausschließlich von der Umwelt bestimmt schien, so wählten die Naturalisten doch vornehmlich Stoffe, in denen von vornherein irgendwelche Kräfte sich auffällig zeigten, d. h. sie umgingen den Normalfall, suchten Stoff und Milieu dort, wo wenigstens augenblicklich Mißverhältnis d. h. die Situation so katastrophenartig war, daß ein äußerer Reiz genügte, die Explosion auszulösen, und dadurch dann die verhüllende Schicht der Wirklichkeit aufgerissen klaffte. [16]) Um der Wahrheit willen griff deshalb der Naturalismus mit Vorliebe (daneben natürlich

auch aus sozialer Tendenz, denn die soziale Struktur als Elementarereignis war Antrieb und Erlebnis des Naturalismus) zum Elendsmilieu und zur Schilderung menschlicher Schwächen, zum Zertretenen und Abseitigen. Die negative Seite des Lebens wurde offiziell in den Stoffkreis der Kunst einbezogen.

Will man Wedekinds Stellung zum Stoff richtig erkennen, so ist seiner Ablehnung des Naturalismus in diesem Punkte eine weitgehende Ähnlichkeit gegenüber zu stellen. Der Naturalismus hat ihm Vorarbeit geleistet, Bresche geschlagen, indem er der Dichtung — wie Fontane sagt — eigentliches Neuland eroberte.[17] Ein Gebiet wurde in die Helle schonungsloser Betrachtung gestellt, das bisher nicht kunstwürdig gewesen war. Die Tiefen des sozialen Lebens, die Stätten des Lasters, der Verkommenheit, der Verelendung wurden grell und kraß ins Licht gezerrt. Der Dichter ging zu denen „die im Schatten leben", in der Dumpfheit des Triebs, an der Grenze des Menschen zum Tier. Jetzt erst „erfuhren satte Philister, daß Vagabund und Dirne schließlich auch noch empfindende Menschen sein können, daß manche Frauen auch noch nach etwas Anderem verlangen als nach Kind, Küche und Strickstrumpf, und daß es überhaupt noch andere brennende Fragen gibt als jene, die gemeinhin beim Stammtisch oder Kaffeeklatsch besprochen zu werden pflegen."[18] Wohl blieb es bei oberflächenhafter, im höchsten Fall sentimentalischer, stets aber unerschrocken kühner Abschilderung; allein durch die Hinwendung zur Totalität der Wirklichkeit, durch die Sicht aller Seiten des äußeren Lebens, durch die Sanktionierung des Stofflichen in seiner ganzen Ausdehnung wurde dem Dichter ein neues Blickfeld eröffnet und dadurch das Gestaltungsmittel des Stoffs unerhört erweitert und befreit von konventionellen Bindungen. Außerdem löste sich auch die Sprache von ihrer beengenden Gehobenheit, von ihrem Stelzengang, in dem sie gespreizt einhergeschritten war. Das geschmäcklerische Maß und die moralisierende Bevormundung wurden zerrissen, die Weite und Tiefe des Menschen, wenn auch nur im endlosen Aneinander kleinster Oberflächenausschnitte analysiert und bloßgelegt. Ohne Hemmung strömte jetzt Gutes und Böses, Schönes und Häßliches, Dumpfes und Gewalttätiges und Grausames, Dämonisches und Bestialisches in die Dichtung. Eine neue Art von Monumentalität, das Negativ-Erhabene, ersteht. Zola, der Vater des Naturalismus und sein erster Vollender, hat in seiner „Nana" die blutvolle Diesseitsexistenz in radikalstem Naturalismus dargestellt und zugleich das Naturgesetz der Fortpflanzung, den Instinkt selbst. Fleisch und Begriff, Welt und Abstraktion in dichterischer Einheit.

Der Naturalismus hatte das Pförtchen von der Erscheinung zum Wesentlichen immer offen gelassen. Zola will z. B. das Kunstwerk als „ein Stück der Schöpfung gesehen durch ein Temperament" also: Verlagerung des Schwerpunktes ins Subjektive und dadurch eine gewisse Intensivierung ins Wesenhafte. Oder Taine, der doch einen Übernaturalismus fordert, wenn er dem Kunstwerk als Ziel setzt: einen wesentlichen Charakter noch deutlicher, klarer und vollständiger zu zeigen als es die wirklichen

Dinge tun. Der Durchbruch ins Irrationale, Nicht-dinglich-Erfaßbare stand im Naturalismus im Geheimen und versteckt stets offen. Tatsächlich riß diese neue Kunstrichtung Breschen zu neuem Erleben auf, ließ Beziehungen schwingen zu tieferliegenden Sphären, zu den elementaren Kräften, die das Leben treiben. Die Welt des Primären, Triebhaften, die Verbindung zum dumpfen Abgrund, zum Chaos sprang hinter und zwischen den Tatsachen blitzartig auf.

Es erscheint nicht unwesentlich, solche Betrachtungen anzustellen, denn auch Wedekind ist in dieser selben Zeit tief verwurzelt, die sich den Naturalismus als wesentlichen künstlerischen Ausdruck geschaffen hat. „Auch er wird getragen von der Welle, die Umwälzung brachte und Revolution in psychischen und physischen Fragen. Die Kulturwirren erschüttern und zwingen ihn zu Stellung und Kampf. Man fühlt auch aus dem Werke Wedekinds, daß die Naturwissenschaften einen materialistischen Zug in die Zeit gebracht haben, daß das Reale, Körperliche, Diesseitige höher bewertet wird, daß Konflikte entstanden sind mit dem Dogma der Gesellschaftsmoral, daß die Sittlichkeitsbegriffe revidiert, neu geprägt und als Weltanschauung tapfer bekannt werden. [19]) Allerdings muß auch hier wieder besonders betont werden, daß Wedekind sofort gegen die „Revolution in der Literatur" revolutionierte, daß er sich sofort in Gegensatz zur Zeit stellte, nachdem er sie in ihren Neuerungen aufgenommen hatte. Aber dieser Gegensatz ist nur Vertiefung und Konzentrierung. Wie stark die stofflichen Ähnlichkeiten mit dem Naturalismus waren, und worin Wedekind sich in seinem Wesen von diesem unterscheidet, zeigt am offenbarsten der mißverstandene Wedekind; denn dieses Mißverstehen lag zum großen Teil eben darin begründet, daß ein Publikum, das sich auf die Stoffe des Naturalismus eingestellt hatte, von Wedekind ganz ähnliche Vorgänge und Umwelten vorgestellt bekam. Man empfand dieselbe Kraßheit, sah dieselben Menschen: Dirnen, Verbrecher, gewöhnliche und ausgestoßene Menschen, lebte genau so unter dem Druck tierischen Triebs. Und man tadelt Wedekind; denn was er darstellte, war in der Wirklichkeit unmöglich, das war nicht wahr, nicht echt, das war einseitig betonte Sexualität, Übertreibung des Geschlechtlichen. So ist das Leben nicht. Was der Naturalismus an neuen Stoffkreisen eröffnet hatte, sah man hier in brutalster Verdichtung zusammengestellt; was um der Wahrheit willen in die Kunst Einlaß und dort Daseinsrecht gewonnen hatte, um die Schönfärberei zur Echtheit zu ergänzen — das alles erschien jetzt (vom Stofflichen aus gesehen) als Alleiniges, als Wesentliches. Jeder Ausgleich fehlte. Hatte der Naturalismus dem Körperlichen und dem Häßlichen mit besonderer Neigung sich zugewandt — und er war dabei nicht selten in die Lust an der Schweinerei, in die Pornographie, in die Unkunst abgerutscht — so zeigt Wedekind überhaupt nur noch das nackte Fleisch, la bête humaine. Er verfälschte die Wahrheit der Wirklichkeit rücksichtslos, gab nicht objektive Totalität sondern subjektivste Einseitigkeit, also Übersteigerung der naturalistischen Wahrheitsforderung ausschließlich nach der

Tiefendimension. Der Grund für solche fälschende Radikalisierung konnte vom naturalistischen Beurteiler nur in einem Willen zu erotischer Reizung, zu knalligen Effekten gesehen werden.

Bei Wedekind mußte eine Wertung, die den Stoff ergriff, zu falschen Resultaten kommen; Stoffwahl, Milieu, Handlung losgelöst von der Idee mußten Mißverständnisse und Fehlwertungen hervorrufen. Auf diese Weise konnte der Künstler in seinem Wesen niemals ergründet werden.

Im Gegensatz zu naturalistischer Abschilderung geht Wedekinds dichterisches Schaffen von der Idee aus. Er will nicht den ganzen Menschen zeigen, wie er lebt, sondern die wesentlichste Kraft, die im Menschen wirkt. „Die sexuelle Psychopathie, ich hab sie längst überwunden", heißt es in einem „Krafft-Ebing" überschriebenen Gedicht. Sein Schaffen steht nicht im Dienst einer Wiedergabe der Erscheinungswelt in all ihrer Individualität und Mannigfaltigkeit, sondern im Dienst der künstlerischen Gestaltung einer Idee. „Hauptmann dichtete die Natur; Wedekind dichtet in der Richtung auf die Natur . . . Wedekinds Natur ist eine Idee. Hauptmanns Naturalismus ist Ausdruck eines Weltgefühls. Hauptmanns Menschen leben, Wedekinds Menschen setzen sich für Vitalität ein".[20]) Wedekinds Naturalistik ist Schein, Unwirkliches, das Groteske. Seine Dichtung geht nicht auf Wahrheit des äußeren Lebens, sondern will Lebenswahrheit sein. Die Wirklichkeit ist aufgehoben in ihrem tatsächlichen Zusammenhang und dafür eine neue Realität geschaffen, die intensivster Ausdruck seiner Idee-Welt ist. Der Stoff ist nicht mehr biographisches, historisches Geschehnis — das historische Schauspiel „Bismarck" fällt vollkommen aus dem Gesamtwerk heraus — nicht mehr Tatsache und Feststellung, sondern Produkt schöpferischer Gestaltung. Wenn bisher im Naturalismus möglichst sämtliche Züge und Einzelheiten mit allen Zufälligkeiten zu einem individualisierten Gesamtbild gearbeit wurden, so stellt Wedekind stets nur das Typische dar unter Zurücklassung aller Besonderheiten des Individuellen. Selbstverständlich leidet darunter „die lebensvolle Wahrheit", wie sie der Naturalismus verlangt hatte. Dafür wird die große Linie erstrebt. An Stelle des Ausschnitts aus der Wirklichkeit tritt die Dynamis, die „Wirklichkeit der Kräfte", die Urgewalt des Triebs, die Energie des Instinkts. Der künstlerische Wille geht auf das „Bleibende im Hinabsteigen zu dem Trieb, der wenigstens insofern Ewigkeit hatte als er immer wiederkehrte, im Wechsel der Erscheinungen sich selber gleichblieb".[21]) Also eine einseitige Intensivierung und Konzentrierung des Naturalismus dadurch, daß bis in die letzt erreichbare Tiefe des Lebens, den chaotischen Urgrund des Seins gedrungen wird. Das von außen her, von Milieu und Augenblick bedingte Menschentum des Naturalismus macht dem ganz elementaren, naturhaften, nur durch sich selbst bedingten Menschen Platz. Steigerung durch Vertiefung. Es werden jedoch keine phantastischen oder märchenhaften Stoffe geformt sondern krasseste Realistik.[22]) Wedekind erweitert das Leben nicht additiv um verstärkter Reiz-

wirkung der stofflichen Einzelheit willen, sondern vermindert, verengt, verdichtet, radikalisiert aufs Wesentliche; keine idealisierte höhere Welt ersteht, die synthetisch addiert und kombiniert ist, bis sich unter Umständen Typisches kristallisiert, Wedekind eliminiert, scheidet aus, beseitigt alles nicht Zugehörige, konzentriert, abstrahiert so lange, bis in dieser radikalen Steigerung das Wesentliche bloßgestellt ist.

Wedekinds Stoffgebiet ist durch diese Radikalisierung — im wörtlichsten Sinn des Vordringens „bis an die Wurzel" — nur noch Substanz um den Nerv der Wirklichkeit. Die künstlerische Berechtigung des Stoffs liegt nicht mehr in seiner Eigenexistenz und Eigenwertigkeit, sondern in seiner Funktion als Träger der Idee, als Ausdruck eines Grunderlebnisses. Was Wedekind sucht, ist die Darstellung des „wilden, schönen Tiers" im Menschen, die sichtbare Gestaltung des animalischen Triebs. Nur zwei Abwandlungen dieses Vorwurfs finden sich im Werk des Dichters; sie sind aber verbunden in der Idee des kreatürlichen Lebenstriebs: das Geschlecht und die Macht (Macht im engsten Sinn der Behauptung und des Vorrangs im Daseinskampf), als Figuren des Dramas: die Dirne und der Hochstapler.

Sieht man von diesem Standpunkt Wedekinds Stoffe — und er hat ihn selbst immer und immer wieder erbittert und laut verkündet — so verlieren sie alles absichtlich Gemeine, Frivole, Lüsterne, Lasziv, Zweideutige. Sie sind nur Mittel, ein und dieselbe Idee zu verkünden in den Steigerungen: Beschränkung und Wiederholung. Wedekind selbst sagt: „Ich nützte die schimpflichen Lebenslagen nur dazu aus, um die ewigen Gesetze klarzulegen, die sich in ihnen offenbaren". [23])

Gleichzeitig erscheint das Stoffliche als einseitige, maßlose, ins Phantastische reichende Verzerrung der Wirklichkeit: innerhalb des einen Stoffgebiets wird das Material in toller Fülle gehäuft. Zwar wird alles, was der Gestaltung der Idee dient, aus der Wirklichkeit genommen oder richtiger: in sie projiziert, aber der Stoff hat kein organisches Leben mehr. Denn jedes Geschehnis wird immer wieder gebrochen, in rasendem, phantastischem Tempo gesteigert zu fieberndem Sturm, oder gestaut zu erdrückendem Alp. Das sind nicht mehr naturalistische Wirklichkeitsausschnitte, sondern Visionen ins Dämonische. Ganz gleichgültig was man aus dem Werk Wedekinds herausgreift:

„Frühlingserwachen" ist vielleicht noch am ehesten wirklichkeitsnah; der Dichter erklärt selbst, daß fast alle Szenen einem wirklichen Vorgang entsprechen. [24]) Was geschieht in dieser Kindertragödie? Ein Knabe erliegt Schulnöten und Pubertätsspannungen — erschießt sich. Ein Mädchen wird vom Freunde, vom Schuljungen zum Weib gemacht, stirbt unter den Händen einer unzweideutigen „Mutter Schmidtin", weil sie ein Kind kriegen soll, obwohl sie nicht weiß warum. Derselbe Junge wird wegen eines Traktats „Der Beischlaf", das in der Klasse zirkuliert, von der Schule gejagt, in die Korrektionsanstalt gesteckt, entflieht aber. Noch einer stillt sein erotisches Verlangen im Anblick von Reproduktionen nackter Frauengestalten. Mädchen betteln in

quälender Geschlechtsnot um körperliche Züchtigung, tuscheln ihre Kenntnisse vom Kinderkriegen, fragen ihre Mütter nach dem Geheimnis vom Storch und des Wochenbetts. Der pubertätsschwangeren Jugend mit ihrem explosiblen Frühlingserwachen des Leibs, dem aufbäumenden, siedehitzigen und doch urtümlich reinen Trieb steht die andere Partei in kaum differenzierter Masse gegenüber: die Alten, eisig kalt, spitzig, vertrocknet, muckerig, skuril. In der unheimlich verzerrten Konferenzszene werden Lehrer mit den grellsten Strichen zu Schuldämonen, zu Folterknechten des Lebens übersteigert, zu jämmerlichen, aber gefährlichen Idioten, zu Vogelscheuchen entleiblicht. Ihre Namen: Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag, Knüppeldick, Sonnenstich, Fliegentod, Affenschmalz. Das Konferenzzimmer ist eine gräßliche Krüppelhölle voll bestialischer Quälerei, in der keiner ein Fenster öffnet, damit die Stickluft sich dick und bosheitsschwanger hält. In der ersten, grausig-phantastischen Friedhofsszene, die mit der satanistischen Verdammung des Toten durch den Pastor beginnt, verleugnen Eltern ihre Kinder, tropfen Regenschirme ein lebendiges Lied, poltert Erde dröhnend-drohend auf hohlen Sargdeckel. Und schließlich erscheint im letzten Bild der tote Moritz Stiefel mit dem Kopf unter dem Arm zu infernalischem Dialog mit dem entsprungenen Melchi Gabor, bis der „vermummte Herr" erscheint, der Teufel im Zylinderhut, der menschlichste Teil im Menschen, der Trieb zum Leben selbst, dem das Drama gewidmet ist. Schon in diesem Frühwerk ist „der Naturalismus wie Gift gemieden".[25]) Alles Äußerliche, Wirkliche, Zuständliche ist mißachtet, die Figuren sind ins Phantastische übersteigert. „Welche Rolle überhaupt die Phantastik im „Frühlingserwachen" spielt, sehen die meisten erst kopfschüttelnd in der zweiten Friedhofsszene, während sie doch ein Grundelement der Dichtung ist. Der vermummte Herr und Moritz mit seinem Kopf unter dem Arm geben dem Ganzen nur noch einen gespenstisch fahlen Schein." Weinhöppel sprach im Dezember 1892 die berechtigte Vermutung aus, „dies Werk werde vielleicht der Grundstein der neuen, wieder freigewordenen, phantastischen Kunst."[26])

Das Thema der Pubertät ist mit radikal beschränkender, negierender Schärfe behandelt. Kein ausgleichendes, positives Gegenüber ist zugefügt. Das erwachende Geschlecht erfüllt diese jungen Menschen in tragischem Übermaß. Natur ist allein noch: Trieb, Zeugung, Lust. Diese Einseitigkeit kann natürlich nie zum Vorwurf gemacht werden, denn sie entspringt dem bewußten Wollen des Dichters.

Oder die Monstre-Tragödie „Lulu": Kutscher teilt in seiner Wedekind-Biographie mit, daß der Dichter von der Figur des Jack the ripper, der um jene Zeit alle Welt in Aufregung brachte, ausgegangen sei. Die Überwindung allen „Stoffs" zeige sich eben darin, daß schließlich die fremde Anregung nur das „Ende" bedeute.[27]) Im Mittelpunkt steht die Verkörperung der Elementargewalt, des Sexualtriebes, des Tanzes ums Geschlecht. Lulu, die Hauptperson, ist kein Mensch mehr, nur noch unbeseelte Kreatur, Prinzip, Erdgeist. Sie hatte nicht einmal einen Namen, denn „Lulu" ist weder Name

noch Eigenschaft, so kann ihr Vater nicht geheißen haben; sie hat diesen Namen nicht durch Paten oder Geburt erhalten. So nennt sie der eine auch Eva, der andere Mignon, der dritte Nelly und einer nur Lulu. Die Spuren ihrer Herkunft sind dunkel und verwischt; sie hat keinen Vater — wie Schigolch sagt — und ihre Mutter gar kein Grab. Aus dem Sumpf des Lebens ist sie aufgestiegen wie eine schillernde Blase, aber wer sie sieht, ist ihr verfallen; sie bringt auf den Hund und geht vor die Hunde. Ihren ersten Mann trifft der Schlag, ihr zweiter schneidet sich den Hals ab, der dritte, der sie aus der Gosse gezogen, wird von ihr erschossen, als er sie bedrängt, weil er sie in einer wüsten Gesellschaft von Liebhabern: einem Athleten, einem Schulburschen, einer lesbischen Gräfin, seinem eignen Sohn, antrifft. So im „Erdgeist". In der „Büchse der Pandora" der Abstieg. Lulu selbst wird Opfer. Die Lesbierin befreit sie zwar aus dem Zuchthaus, und der Sohn des Ermordeten bleibt noch einer ihrer Liebhaber. Aber in Paris in ihrem Salon trifft alles Gesindel zusammen: Kuppler, Lebemänner, Spieler, Hochstapler, Mädchenhändler. Einer von diesen will sie nach Kairo ins Bordell verkaufen; sie flieht mit ihrem nächsten Anhang nach London, verlumpt bis zur Straßendirne, die sich mit Alkohol betäubt. Die Freunde treiben als Zuhälter Männer in ihr elendes Loch von Mansarde, in dem sie in grausiger Schlußszene mit samt der homosexuellen Gräfin, nachdem vorher einer ihrer „Besucher" mit dem Totschläger niedergestreckt wurde, von Jack, dem Bauchaufschlitzer, geschlachtet wird.

Alle Figuren des Spiels haben nichts lebend Wirkliches, sie sind keine Charaktere, sondern Gerippe, Puppen, Marionetten, in deren Schwerpunkt der Trieb wirkend einsetzt. „Da der Maschinist vermittels des Drahtes keinen andern Punkt in der Gewalt hat als diesen, so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollten, tot, reine Pendel und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere". [28])

Die Geschehnisse prasseln in wahnwitziger Folge herunter, die phantastisch alles nur Mögliche überrennt; das Stoffliche, das nur im Geschlechtlichen ankert, ist überhäuft und in kraß übersteigerter Realistik vergegenwärtigt: vom Schlaganfall bis zum gräßlichen Tod durch den Bauchaufschlitzer, von der Edelhure bis zur Grosschendirne. Die Figuren zittern in priapischer Extase: von der brutalen Raubtierintelligenz Dr. Schön bis zum Kutscher Ferdinand. Kaum ist in solcher Konzentrierung und Übersteigerung die gestaltende Idee mehr zu erkennen. „Vereinigung von Abstraktion einerseits und stärkstem Ausdruck andererseits." [29])

An dieser Stelle soll noch auf eine Eigentümlichkeit hingewiesen werden, die besonders in den Werken der mittleren Periode, den Bekennerdramen, des zweiten Dezenniums Wedekindschen Schaffens, auffällt, obwohl auf die Werke dieser Periode im allgemeinen nicht weiter eingegangen werden soll, da in ihnen nicht mehr die Welt gestaltet, sondern nur noch in einer Art von „literarischem Exhibitionismus" die Aufführbarkeit und sittliche Berechtigung der früheren Werke diskutiert wird. Schon Goethe

aber deutet alles Theoretisieren auf ein Stocken oder Nachlassen der schöpferischen Kräfte. In den Dramen von „König Nicolo" bis zur „Zensur", aber auch schon in „Kinder und Narren" und noch in „Stein der Weisen" bis in die spätesten Dichtungen zeigt sich ein merkwürdiges Durchbrechen der poetischen Realität. In der dritten Szene der „Zensur" z. B. ist dies bei der Figur der Kadidja am offensichtlichsten der Fall. Der Dichter erkennt seine geschaffene Gestalt plötzlich nicht mehr als solche. Die Realität verflüchtigt sich immer mehr, die Wirklichkeit beginnt zu schwanken zwischen lebendigem Dasein und Phantasiegestalt der Dichtung. „Die Objektivität der Menschen, die da auf der Bühne agieren, wird plötzlich vom Dichter selbst angezweifelt; sie verlieren gewissermaßen ihre körperliche Existenz; der in irgendeiner Verkleidung mitspielende Dichter nimmt sie in sich zurück, gesteht ihnen Dasein nur von seinen Gnaden zu, wird auf einmal aus einem Objekt unter Objekten schaffendes Subjekt, das souverän nicht nur über Leben und Tod seiner Geschöpfe, sondern über ihr So- oder So-Sein, über den Grad ihrer Wirklichkeit entscheidet. Die Welt auf der Szene ist plötzlich nicht mehr ein durchsichtig gemachtes Stück Dasein, sondern bekommt darüber hinaus auch noch eine andere Durchleuchtung, die von dem mitspielenden, verkleideten Autor ausstrahlt: Das Geschehen, bis dahin Abbild innerer Vorgänge in diesem Dichter, wird plötzlich seinem Willen unterstellt, wird Spiel, aus seiner „Realität" zu bloßer Vorstellung verdünnt. Der Schopenhauer-Einschlag, der irgendwo in der Tiefe in Wedekind lebte, tritt in einer neuen Äußerungsform nocheinmal zu Tage neben einer leichten Erinnerung an romantische Spielereien: die künstliche Welt auf der Bühne, bisher Abbild und Sinnbild des Willens, der in den menschlichen Trieben nach Erfüllung seiner Sucht rast, wird jetzt Vorstellung, Trug und Schleier der Maja, aber nicht vor dem absoluten Weltwillen, sondern vor dem persönlichen Willen des Dichters. Das Ganze, scheinbar festgegründete Reich der Gestaltung auf der Szene gerät ins Wanken, wird gespenstisch unwirklich, seinen bisherigen Gesetzen entzogen und der Willkür unterstellt". [30])

Ein organischer Zusammenhang des Fortgangs oder gar eine Entwicklung im allgemeinen Sinne psychologischer Folgerichtigkeit oder Lebenswahrheit besteht in keinem Werk Wedekinds. Im Gegenteil: Stets sucht Wedekind auch im Stofflichen zu brechen, zu verblüffen, zu steigern. Wohl hat er von der „Jungen Welt" an, über „Frühlingserwachen", „Marquis von Keith", „Musik" usw. in vielen Werken an bestimmte Vorbilder und gelegentlich auch Ereignisse gedacht. Fechter erzählt sogar, daß er, als man ihn einmal gelegentlich fragte, wieviel Personen in seinem neuen Stück vorkämen, mit verstecktem Lächeln sie an den Fingern hergezählt habe — aber nicht die Gestalten des Stücks mit ihren Namen, sondern der Einfachheit halber ihre Urbilder aus dem Leben mit dem wirklichen Namen. „Aber diese Abbilder der Wirklichkeit gingen später in seine Vision ein: er ließ ihnen nur das, was sie befähigte, Gefäß für seinen Willen zum Ausdruck zu werden". [30]) Wedekind greift den Einzelzug — und der ist immer der

Lebenstrieb — aus der wirklichen Gestalt heraus, um sie in seiner durchs Problem bedingten und erdachten Gestalt ins Typische zu radikalisieren.

Bezeichnend ist auch, daß die Natur selbst, die Landschaft, die Vegetation in ein Werk Wedekinds allein hineinragt, in „Frühlingserwachen". Und selbst hier ist der Frühling nicht stillerwachende Natur, sondern brünstiger Aufschrei, Durchbruch einer Naturkraft, Erwachen einer Jugend, die bei Wedekind im Alter im Bordell enden wird. Im übrigen Werk aber meidet der Dichter dieses Thema konsequent.[31]) Überall zerreißt und zersetzt er das Gewohnte, das Natürliche, das Organische der Wirklichkeit, um hinter diesen Zusammenhängen und Formeln die richtige Wirklichkeit, das tatsächlich treibende Agens zu enthüllen. Niemals stellt Wedekind ideale Stoffe dar, in denen das Leben gereinigt ist von Schlacken, befreit von seiner vielseitigen Geringfügigkeit, sondern bohrt sich in dieses Leben ein, kämpft sich hindurch, bis er auf den chaotischen Grund kommt. Natur ist nicht Erscheinung, nicht Klang und Farbe, sondern elementare Kraft, nicht das Außen, sondern die Tiefe. Das einzig Wirkliche dieses Lebens ist eben der animalische Lebenstrieb, ihn erkennt er hinter der „infernalischen Gaunersprache", die die menschlichen Gefühle reden und mit der sie das tiefste Wesen und die letzte Kraft des Lebens vertuschen. Mit monomanischer Intensität wird dieser Stoffkreis des „höllischen Triebs" festgehalten. Alle Werke Wedekinds drängen sich um diesen einen Kernpunkt, nicht ein einziges, das ein anderes Thema hätte als: Trieb! Trieb! Trieb! Diese Wedekindsche Stoffwelt ist so ungeheuer weit an Umfang und doch so einseitig eng in der Richtung, so übertrieben verzerrt, daß sie jede Möglichkeit einer Realität ausschließt. Dieser Urkraft des Triebs steht nirgends ein Ausgleich des Geistigen gegenüber, dieser Hölle kein Himmel, diesem Stirb kein Werde, dem Leib keine Seele! „Das Fleisch hat seinen eigenen Geist".

Der Naturalismus hatte Totalität, Wahrheit des Gesamten, verlangt, zum Positiven das Negative zuzufügen gesucht, zum Schönen das Häßliche, zum Guten das Gemeine, zu den idealischen Licht- die profanen Schattenseiten; er hatte alles getan „die Korrelation zwischen der Welt des Abgrunds, dem Chaos und der Welt des Lichts, der Glorie zu beleuchten, die Verbindung herzustellen".[32]) Wedekind dagegen bricht mitten durch in schriller Dissonanz und zeigt nur noch die Unterseite des Lebens. Er gestaltet seine eigene Welt, die keine Wirklichkeit besitzt, keine Extensität in die Natur, sondern nur die Intensität subjektivster, dichterischer Schöpfung. „Es handelt sich um eine durchaus neue Art, mit dem geistigen Auge zu schauen, aus der Phantasie zu sehen; um eine restlose Gestaltung der Erscheinungen aus dem Inneren heraus handelt es sich und um eine Projizierung der inneren Vorgänge in das Äußere hinein. Dabei wird die Welt in Einzelheiten zerlegt, zerhackt und schöpferisch dann wieder zusammengebaut. Die Einzelheiten werden vom visionär schaffenden Geiste an sich gerissen, ausgewählt, geschliffen, durchglüht und in eine höhere Temperatur versetzt. Mit ungewöhnlich gesteigertem

Ausdruck wird alles wiedergegeben. Die gewohnten Perspektiven verschwinden vor der zerwühlenden Phantasie und vor dem geistigen Auge".[33]) Aber das Eigentümlichste und Bezeichnendste ist, daß Wedekind diese eigene, neue, phantastische Welt aus den allergröbsten Stoffteilen der naturalistischen Wirklichkeit zusammenbaut, daß der Gegner des Naturalismus gerade dessen Stoffkreis zur Gestaltung benutzt oder wenigstens das Neue, das der Naturalismus stofflich erobert hatte. Die Ausschließlichkeit und stärkste Verdichtung dieser neuen Stoffmöglichkeiten erzielt tatsächlich eine Wirkung, wie sie der Zensor Dr. Prantl in „Zensur" nicht ganz mit Unrecht schildert; „das ist ja das Grauenvolle an Ihren Aufführungen, daß alles darin die lebendigste Wirklichkeit ist! Statt eines Spiels führen Sie Unglücksfälle herbei! Stirbt ein Mensch bei Ihnen, dann ist eben ein Menschenleben dahin! Von geistiger Betätigung keine Spur! Und dieser Scheußlichkeiten rühmen Sie sich womöglich noch! Man sitzt vor Ihrer Kunst wie das kaiserliche Rom vor Gladiatorenkämpfen und Christenverfolgungen! Raubtierhetzen sind der Gipfelpunkt dessen, was Sie Kunst nennen! Ihre Kunst ist die fürchterlichste Gotteslästerung, die seit Jahrtausenden von einem Menschengehirn ersonnen wurde!"[34]) Die Notwendigkeit einer vollständig neuen Stoffwahl oder Verarbeitungsart erkannte Wedekind nicht. Die Benützung des neuerrungenen Stoffkreises des Naturalismus und die unglaubliche Intensivierung des Stofflichen mußten doch bei ihm Kritik und Diskussion auf das Stoffliche lenken anstatt auf den ideellichen Gehalt der Dramen. Denn nur „scheinbar bleibt Wedekind in naturalistischer Gegenwart und Wirklichkeit, scheinbar nur werden Gesellschaftsdramen gegeben, in Wahrheit verlangen Wedekinds Dramen bereits nach der undekorativen „armen Bühne", wird das Gesellschaftliche in ein Abenteuerliches, Zirkusromantisches, Unbürgerliches, Zigeunerhaft-Internationales gehoben, wird das Naturalistische vielmehr bis an das Unwirkliche, Groteske, Schemen- und Gespensterhafte gesteigert, werden nicht mehr Menschen, sondern imaginäre Gestalten, Marionetten, „wilde, schöne Tiere" gegeben, herrscht Erfindung und Konzentrierung statt Beobachtung in breiter Abmalung im Sekundenstil;"[35]) die Figuren sind losgelöst von rationaler Beobachtungskunst, sind Projektionen des schöpferischen Geistes in die Wirklichkeit, denen eine irrationale Monumentalität anhaftet, sind vollkommenste Objektivierung hitzigsten Erlebens, kaltes Feuer. Wedekind hat sich sein Leben lang gegen das Mißverständnis, das aus dieser eigentümlichen Dissonanz in seinem Werk entsprang, mit wütend besessener Intensität gewehrt; doch auch die erstarrte zu doktrinärer Erbitterung.

Es ist in diesem Zusammenhange unnötig, Wedekinds äußere Welt aufzubauen, diese Welt der Narren, Verbrecher, Athleten, Mörder, Schulbuben, Zuhälter, Bettler, Hochstapler, Mädchenhändler, Zirkusleute, Tänzerinnen, Kokotten, Edelhuren, Lesbierinnen, Straßenmädchen usw. usw. — hilfloser Behälter animalisch dampfenden Trieblebens; oder dieser Geschehnisse: Verführung, Verirrung, Totschlag, Betrug, Rohheit, Flucht, Selbstmord, Lustmord u. ä., die sich in Bordellen, Schulklassen, Heuschobern, Boudoirs,

Spielsälen, Gefängnissen, Feenpalästen, Redaktionsstuben, Jahrmarktsbuden, Adelsschlössern, Theatergarderoben in Paris, Kairo, London oder sonstwo abspielen. Man muß von der Leyen schon recht geben: „Man kennt Wedekinds letzte Dramen, bevor man sie noch gesehen hat".[36]) Es sind immer dieselben Menschen, ob sie nun Lulu oder Effie, Dalila oder Dejaneira, Lisiska oder Franziska heißen, Dr. Schön oder Rüdiger von Wetterstein, Jack the ripper oder Chagnaral Tschamper aus Atakama, Nicolo oder Karl Hetmann oder Ernst Scholz, Rodrigo Quast oder Eugen Holthoff, Dr. Buridan oder Dr. Bouterweck, Hermann Casimir oder Hugenberg, Schwiegerling oder Keith — es sind immer dieselben brutalen Raubtierintelligenzen, dämonischen Triebmenschen, dieselben spitzbäuchigen Spießbürger, dieselben schiffbrüchigen Existenzen; immer schnüffeln die gleichen Reporter, die gleichen Kraftmenschen lassen ihren Bizeps springen, die gleichen Idealisten predigen verbohrt ihre Schwärmereien; in denselben Sälen werden die Feste der Hochstapler und Lebensspieler gefeiert, in denselben Zimmern verbergen sich die Liebhaber hinter Vorhängen voreinander, in denselben Bordellen gehen dieselben Freudenmädchen ihren Jammerweg, und zum Schluß knallen dieselben Revolver, schneiden dieselben Messer. Immer aber spielen die Dramen im äußersten, schon verzackten und zerschlissenen Grenzgebiet des menschlichen Lebens, wo keine bürgerlichen Formen und konventionellen Gefühle das nackte Rasen des Triebs, den brünstigen Schrei des Geschlechts ersticken, wo alle Ordnung und Harmonie durchbrochen, jeder sinnvolle Zusammenhang aufgelöst ist. Menschen und ihre Leidenschaften bilden eine unheimlich gespenstige Atmosphäre, die das Milieu der Dinge und Verhältnisse verdrängt. Wedekinds Menschen sind inselhafte, isolierte, einsame, verlorene, naturferne Seelen. Auch Hauptmanns Menschen sind „einsame Menschen", aber nicht kosmisch einsame; sie sind nur sozial einsam; sie sind doch noch Gewächse, die der Boden entlassen hat, räumlich fixierbare Geburten des Daseins. Wedekinds Menschen sind frei im Weltall herumschwirrende Splitter.

Selbst dort, wo Wedekind mythologische Stoffe aufnimmt, wie im „Simson" und „Herakles", zeigt die Wahl klar den Willen. „Die Simson-Gestalt mußte eines Tages wie von selbst in den Kreis der Symbole Wedekinds treten: der Starke, der der List des Weibes zum Opfer fällt, Sklave wird um ihretwillen".[37]) Der Kampf zwischen Mann und Weib, der Geschlechter- und Geschlechtskampf, ist im Untertitel „Scham und Eifersucht" mit seinen treibenden Faktoren klar als Kernpunkt fixiert. Daß der Simsonstoff gesteigertster Ausdruck der Sinnenqual des Mannes ist, hat schon Goethe gefunden, wenn er in „dieser ungeheuren Mythe eine ganz bestialische Leidenschaft eines überkräftigen, gottbegabten Helden zu dem verfluchtesten Luder, das die Erde trägt," erkennt „die rasende Begierde, die ihn immer wieder zu ihr führt, ob er gleich, bei wiederholtem Verrat, sich jedes Mal in Gefahr weiß; diese Lüsternheit, die selbst aus der Gefahr entspringt."[38])

Der „Herakles" ist Wedekinds letztes Werk und nur ein Seitenstück zum „Simson". Noch einmal tobt sich in verzerrter Zwangsmäßigkeit der Kampf zwischen dem Tier und dem „Bastard zwischen Mensch und Gott", noch einmal vergeht die Manneskraft in den Flammen des Dirnensexualismus. An drei Erdenfrauen quält sich „Herakles" der Prometheus-Befreier, in zwölf Szenen ab, bis zuletzt doch Feuer ins Fleisch schlägt vom Weibe her. Der Ausklang des Herakles-Gedichts und der Wedekindschen Dichtung klingt in dem rückschauenden Resultat:

Ungezählte Geliebte
Hielt ich in feurigen Armen
Unter ihnen war keine,
Deren Herz ich gewann.[39])

Im „Herakles" wie im „Simson" ist das mythisch-stoffliche Geschehen nicht Selbstzweck, sondern zum intensivsten Ausdruck einer Anschauung verdichtet, die sich in ihm dem Dichter bot. Auch hier ist der Stoff, der für sich schon nicht der Region der Wirklichkeit, sondern des fabulierenden Mythos angehörte, auf den einseitigen Bestandteil der Geschlechtsbeziehungen und -gewalten radikalisiert. Die Szenen geben nicht Abbilder nach naturalischem Rezept, sondern versuchen dynamischen Aufbau eines Themas, das nicht ins Zeitlich-Stoffliche, sondern Ewig-Chaotische zielt.

Die Sanktionierung des Stoffs, die der Naturalismus mit seiner scheinbaren Objektivität gebracht hatte, ist gebrochen. Statt abzuschildern, reißt Wedekind den Stoff zu Fetzen und enthüllt schonungs- und rücksichtslos das nackte Fleisch. Aller Ähnlichkeit der Erscheinung, aller Logik der Psychologie, wird ins Gesicht geschlagen, alle Gesetzlichkeit des Lebens vergewaltigt. Stoff und Wirklichkeit werden nicht mehr beobachtet, sondern in „gleichsam verzerrte Perspektive gerückt. Unwahrscheinlich und ins Groteske gesteigert, waren das nur noch Ideen von Vorgängen und von Menschen, aber niemals mehr Menschen selbst."[40]) Statt objektiver Wiedergabe, kennt Wedekind nur subjektivste Vergewaltigung jedes vorliegenden Stoffs. Vom Naturalismus führt der Weg zur Überwirklichkeit des Expressionismus. Wie die Romantik, ist Wedekinds Kunst expressiver Natur von innen nach außen — aber die sinnliche Empfindung, der Drang ins Sinnliche, ist übermäßig stark. Die Expressivität wird schließlich so stark, daß aus dem Stofflich-Rationalen irrationale Geräusche klingen. Wedekind sah solche Entwicklung schon voraus, als er am Ende seiner Antwort auf eine Rundfrage über die Bedeutung der Kinos sagte: „Seit einem Menschenalter sieht schon jedes Porträt dem Maler immer viel ähnlicher, als dem Gemalten. Zu diesem idealen Ziel ist meiner Ansicht nach die Dramatik in weit höherem Maße berechtigt, als die Portraitmalerei. Machen wirs mit der Dramatik ebenso!"[41])

Fasst man diese Überlegungen über Stoff und Wirklichkeit im Drama Wedekinds zusammen nach den vier wesentlichen Faktoren, die im Grotesk erkannt wurden, so ergibt sich:

Die Steigerung liegt zunächst in der Radikalisierung des gesamten Stoffgebiets auf einen Kreis, der engst um den einen Mittelpunkt des Lebenstriebs, des Natürlichsten der Natur gezogen ist (konzentrierende Steigerung). Innerhalb dieses Bezirks ist aber das Stoffliche ungeheuer weit und unmäßig gehäuft, die Geschehnisse überstürzen sich in rasendem Tempo, in jähbrutalen Übergängen (quantitative und dynamische Steigerung) so daß

das Lebensgesetzliche, das zweite zu beachtende Moment, nie innegehalten wird. Die reale Wirklichkeit wird von einer subjektiv-phantastischen Welt verdrängt, die keinen organischen Zusammenhang achtet, sondern in absoluter Eigenmächtigkeit Dinge und Geschehnisse aneinander kittet. Eine Neigung zur Abstraktion beraubt alles Stoffliche seiner realen Kraft und Plastik, so daß es nur noch Substanz einer einzigen, innewohnenden Kraft-Idee ist (Marionette). Die Schöpfung erscheint in dieser Phantasieschau mehr im bedingten Ich-Zusammenhange und weniger im organischen Naturzusammenhange. Diese ins Phantastische übersteigerte „Naturalistik" verleiht den Figuren eine eigentümliche Grelle, eine Panoptikumstarrheit, die bereits zum dritten Faktor des Grotesken hinüberführt. Die Verzerrung, die dem Wirklichen etwas Phantastisch-Unheimliches, Gespenstisch-Unwirkliches, dem Unerhört-Unmöglichen, dem Unglaublichen aber eine grausige Realität gibt, gehört bereits zu der dem Grotesk eigenen

Dissonanz. Denn diese besteht, was Stoff und Wirklichkeit anlangt, hauptsächlich in dem Kontrast der Wedekindschen Welt zur Wirklichkeit. In der Verdichtung alles äußeren Geschehens einerseits und dem gleichzeitigem Streben nach Entkörperlichung, nach Abstraktion andererseits. Selbst die dichterische „Realität" wird immer wieder durchbrochen, indem der Dichter seine selbstgeschaffene Wirklichkeit der Bühnenwelt bezweifelt, den Gestalten ihre körperliche Existenz nimmt und sie in seinen konstruierenden Willen zurückzerrt. Übrig bleibt dann nur noch eine den Dichter oft selbst narrende trughafte Vorstellung, eine gespenstische Unwirklichkeit in verwirrendem Mißklang zur Wirklichkeit, der realen, wie der Bühnen-Welt. Im gesamten Werk aber ist die Dissonanz Gestaltungsmittel, deshalb wird darauf ebenso wie auf den Kontrast Idee-Gestalt erst in dem nächsten Kapitel eingegangen werden.

Die Negativität aber beruht in der Verneinung und Vermeidung aller positiven Lebenserscheinungen, in der unbedingten Umgehung solcher Stoffe, die an sich schon einen ästhetischen Reiz haben könnten. Die Welt Wedekinds ist durchweg auf der Minus-Seite des Lebens und der Gesellschaft gelegen, auf der Unterseite des Menschlichen. Liebe, Glück, Freude, Frohsinn, Mitleid, Achtung, Arbeit-fürs-Ganze, Frieden und Ausgleich oder etwas Ähnliches bringen Wedekinds Dramen nie; stets nur Betrug, Verführung, Raserei, Mord, Zerstörung und Vernichtung: la bête humaine. Es handelt sich aber nicht um stofflich-psychologisch oder sozial-interessante Schilderungen der Halbwelt, sondern um die dämonische Unterwelt, die eigentlich weit unter dem

menschlichen Niveau sich breitet: Dirnen, Hochstapler und Zuhälter sind hier nur Spiegelungen zum Zeugnis menschlicher Tierheit, zur Bewahrheitung der animalischen Überkraft des Fleisches.

Wenn man heute von einem „barocken Naturalismus“ [42]) redet, so haben wir bei Wedekind etwas wie „expressionistischen Naturalismus“ vor uns in der eigenartigen Vermischung dieser beiden künstlerischen Ausdrucksveranlagungen.

Damit dürfte die Frage nach dem Wesen des Stoffs in Wedekinds Dramen geklärt sein und die Frage nach der Technik in der Verarbeitung des Stoffs, d. h. der dramaturgischen Eigenart des Dichters, in den Vordergrund rücken. Wir müssen untersuchen, auf welche Weise Wedekind das Stoffliche zur künstlerischen Wirkung bringt, auf welche Weise er Stoffliches verarbeitet, daß es zum Träger und Ausdruck der Idee wird und seine nur materielle Bedeutung verliert.

III.

Technik des Dramas.

In den bisherigen Betrachtungen ist bereits weitgehend der Kreis des Bloßstofflichen überschritten worden. Allenthalben sind Züge sowohl der künstlerischen Gestaltung, als auch des Gehalts hervorgetreten, weil das Stoffliche — wie wir erkannt haben — durchaus Ideeträger, nicht Selbstzweck des Berichts, sondern Ausdruck, also „gestaltete Idee" ist. Die folgenden Untersuchungen sollen nun der dramatischen Technik Wedekind'scher Dramen gelten. Vor allen Dingen wird es sich darum handeln, die Architektonik, die Aufbaueigentümlichkeiten des Dichters zu betrachten, die Mittel zu untersuchen, mit denen auf den inneren und äußeren Sinn zu wirken gesucht wird. Nach der Gesamtkomposition der einzelnen Werke, sollen die Besonderheiten in Akt- und Szenenbau bezw. der Situation festgestellt werden.

Wenn bei der Untersuchung von Stoff und Wirklichkeit im Drama Wedekinds der Hauptnachdruck auf der Steigerung und der Phantastik, d. h. dem Verlassen jeder organischen Lebensgesetzlichkeit lag, so wird bei einer Untersuchung der künstlerischen Technik außer der Steigerung die ästhetische Dissonanz bevorzugt zu untersuchen sein. In ihr wird sich die negative Einstellung weithin eingeschlossen zeigen, die dann bei der Betrachtung des Gehalts, der Idee in den Vordergrund treten wird. Die Aufgabe wird also sein: die Steigerung bezw. Übersteigerung und die dissonanzerregende Technik Wedekinds zu untersuchen. Dabei wird eine möglichst typische Auswahl der Beispiele am klarsten und überzeugendsten wirken und gleichzeitig den Vorteil haben, das vorausgehende Kapitel mit Material weitmöglichst zu unterlegen. Selbstverständlich kann es sich niemals um Vollständigkeit handeln, es sollen nur die wesentlichsten Eigenarten der Wedekindschen Dramentechnik aufgedeckt werden, soweit sie eben unter die oben genannten Gesichtspunkte fallen. In vielen Fällen wird eine Trennung der einzelnen Spielarten unmöglich oder nicht von Vorteil sein, da das künstlerische Schaffen in seiner Unbewußtheit häufig verschiedene Steigerungsarten kombiniert oder auch mit der Dissonanz endigen läßt, die dann öfters nur als eine weitere Stufe der Steigerung anzusehen ist, indem nämlich die beiden Teile sich gegenseitig schärfstens betonen.

Überſchaut man Wedekinds dramatiſches Werk, ſo muß die eigentümliche Art der Wiederholung einer Handlung innerhalb desſelben Stücks unbedingt auffallen. Ob dieſe Wiederholung mit der Akteinteilung oder mit beſtimmten event. wechſelnden Szenengruppen zuſammenfällt, iſt gleichgültig.

Das deutlichſte Beiſpiel iſt „Der Erdgeiſt". Geht man — wie dies bei einer ſolchen Unterſuchung ſelbſtverſtändlich iſt — auf die erſte Faſſung, in der der III. Akt fehlt, zurück, ſo ſind der I., II. und jetzige IV. Akt vollkommen gleich. Jedesmal betrügt Lulu ihren jeweiligen Mann mit ihrem künftigen. Jeder Akt iſt eigentlich ein Drama für ſich, das keinen notwendigen Zuſammenhang mit dem nächſten Akt hat. Deshalb konnte auch Wedekind den I. Akt ſelbſtändig mit dem Titel „Frühlingsſtürme. Eine Exekution" herausgeben. Noch deutlicher iſt die Wiederholung im „Kammerſänger". Wedekind nennt das Stück „Drei Szenen", denn dreimal wiederholt ſich der Anſturm auf den Kammerſänger Gerardo: zuerſt Miß Coeurne, dann der alte Komponiſt Profeſſor Düring und ſchließlich Helene Marowa.

Auch das Myſterium „Franziska" muß in die Reihe der Wiederholungen geſtellt werden, wenngleich der Verlauf des Stückes manchmal mit viel wirrem Wuſt, theoretiſchen Ausführungen und Spielereien verunklärt iſt. Als Kompoſitionshauptgedanke kann feſtgeſtellt werden: in jedem der drei Akte fällt — wie in „Erdgeiſt" — ein Menſch dem leidenſchaftlichen Triebe zum Opfer. Immer die Franziska am nächſten ſtehende Perſon ſtirbt. Im I. Akt das Mädchen Mauſi, im II. die Frau Sophie, im III. Gislind von Glonnthal, die innige Freundin, im IV. Akt der Zuſammenbruch und Selbſtmordverſuch Veit Kunzens, im V. Akt der ſymboliſche Tod Franziskas in der Gartenlaube-Kitſch-Ehe. Die Wiederholung iſt vielleicht nicht ſo rigoros klar herausgearbeitet wie in der Lulu-Tragödie, aber die Ähnlichkeit iſt doch äußerſt aufdringlich, nur mit der Umkehrung, daß in „Lulu" Männer um die Frau, in „Franziska" Frauen um den Pſeudo-Mann werben — aber mit demſelben Endreſultat: Vernichtung.

Die Trilogie „Schloß Wetterſtein" gehört ebenfalls noch in dieſe Kategorie der Wiederholungen, iſt aber auch zugleich eine Doppel-Variation auf die Lulu-Tragödie in zwei ſpiegelbildlich gleichen Teilen. Denn ſowohl Leonore von Güſtrow, als auch Effie, ihre Tochter, ſind Lulu gleichzuſetzen, ebenſo wie Dr. Schön mit Rüdiger von Wetterſtein, Rodrigo Quaſt mit Meinrad Luckner, Jack the ripper mit Chagnaral Tſchamper aus Atakama indentifiziert werden kann. Die Handlung wird nach doppeltem Geſichtspunkt gebaut: nebeneinander und in der Wiederholung nacheinander. Alſo eine zweimalige Steigerung durch Häufung. Die Selbſtändigkeit, wie auch die Gleichheit der drei Akte, die 1910 als Einakter erſchienen waren, iſt ſchon in der Titelvariation deutlich erkennbar: „In allen Sätteln gerecht", „Mit allen Hunden gehetzt", „Mit allen Waſſern gewaſchen". Dreimal zwingen Wedekinds brutale Intelligenzen unter den phantaſtiſch unmöglichſten Umſtänden ein Weib, ihnen gefügig zu ſein.

Der erſte, Rüdiger von Wetterſtein, durch intellektuelle Überzeugungsgabe, der zweite Meinard Luckner durch tieriſche Roheit, als letzter Tſchamper durch ſeine Überwindung des Lebens und der Welt, die ſtärkſte, gefühlsfreie, un-menſchliche Kraft verleiht. (Beachte die Steigerung!) Des Thema „Kampf und Ringen der Geſchlechter um die Luſt durch alle Phaſen des Untergangs“ wird aber — wie bereits geſagt — nicht wie in „Lulu“ an einer, ſondern an zwei Frauen variiert. Die beiden Handlungen laufen nebeneinander, d. h. ſo, daß z. B. im Mittelakt die eine auf, die andere hinter der Bühne ſich abſpielt, der Schluß aber zuſammenfällt. Kuß in der Effie- und Schuß in der Leonore-Variation (Diſſonanz), zerreißen die Szene in demſelben Augenblick. Damit gibt „Schloß Wetterſtein“, das ſchon zu den Spätwerken Wedekinds zählt und nicht mehr aus voller Geſtaltungskraft geſchaffen iſt, da nicht mehr nur Erlebnis und Geſchehnis, ſondern die einzelnen Äußerungen und Formulierungen Sinnträger ſind, eine Zwiſchenart, die zu den Werken hinüberleitet, die ihre kompoſitionelle Steigerung in der Häufung von Handlungen haben, die dann aber — wie z. B. in „Keith“ und „Liebestrank“ — nicht mehr gleichartig ſein müſſen.

Eine andere Art der Doppelungsſteigerung zeigt das Schauſpiel „König Nicolo“ oder „So iſt das Leben“, die man mit „Zweigipfeligkeit“ zu bezeichnen pflegt. Die Handlung hat zwei gleiche Höhepunkte: einmal in der Gerichtsſzene, in der der König wegen Majeſtätsbeleidigung verurteilt wird und dann in der Schlußſzene, wo der König als Hofnarr engagiert werden ſoll. Das ſind aber nur Variationen eines einzigen Themas, wie denn überhaupt der II. und III. Akt nur Variationen des I. ſind, denn zweimal kehrt der entthronte König nach ſeiner Reſidenz Perugia vergeblich zurück, zuerſt als Damenſchneider, dann als Charakterkomiker in ſeiner „Königspoſſe“.

„Muſik. Ein Sittengemälde“ iſt dem „König Nicolo“ ſehr ähnlich. Auch hier eine zweigipfelige Handlung. Der I. und II. Akt, die ſich um das erſte Kind drehen, daß Klara Hühnerwadel von ihrem Lehrer Joſef Reißner empfangen hat, werden im III. und und IV. Akt mit einem zweiten Kind derſelben Klara von demſelben anderweitig verheirateten Manne variiert.

„Hidalla oder Karl Hetmann“ variiert das Nicolo-Thema und zeigt ebenfalls eine Zweigipfeligkeit der Handlung in der zweimaligen Ablehnung der Hetmann'ſchen Lehren und Abſichten. Daneben aber führt „Hidalla“ zur nächſten Gruppe, in welcher die Handlungen nebeneinander ſtehend gehäuft werden. Drei verſchiedene Handlungen durchziehen das Drama: einmal die Handlung Hetmann-Launhart, die den ſtärkſten Gegenſatz enthält, dann der „Verein zur Züchtung von Raſſemenſchen“ und ſchließlich das tragiſche Verhältnis Fannys zu Hetmann. Ohne innere Notwendigkeit folgen ſich die Teilhandlungen in den Akten, nur in Hetmann finden ſie einen künſtleriſchen Haltepunkt.

Im „Marquis von Keith“ laufen ſogar vier Handlungen ohne eigentliche Verbindung neben her: die Feenpalaſt-Anna-, Molly- und Scholz-Handlung. Äußerlich

sind in diesem Drama wohl Akteinheiten angegeben, die aber innerlich ohne Bedeutung sind. Sie fassen stets nur eine Gruppe der vier Handlungen zusammen, ohne eine besondere innere Verbindung und Einheit derselben zu geben. Die Selbständigkeit des Akts (d. h. als Drama mit eigener Kurve) fehlt jetzt vollständig. Alle Handlungen werden gleichmäßig bis in den V. Akt gesteigert. Daß der I. und III., der II. und IV. Akt gleiche Reihenfolge der Handlungen haben, soll nicht als kompositionelle Absicht hingestellt werden, mag aber für das unterbewußte rhythmische Gefühl Wedekinds, das sich in der Wiederholung am stärksten offenbart, zeugen.

Der „Liebestrank" steigert die Zahl der Handlungsthemen auf fünf, die sich alle um Schwiegerling konzertrieren und durch ihn allein zusammengehalten werden:

1. Cölestins Verhältnis zur Fürstin und zu Tatjana
2. Das Verhältnis des Fürsten zu Katharina
3. Schwiegerlings Verhältnis zu Katharina
4. Schwiegerlings Verhältnis zum Fürsten
5. Schwiegerlings Verhältnis zur Fürstin.

Die Handlungen gehen in wildem Wirbel ohne jeglichen inneren Zusammenhang durcheinander, so daß eine Ordnung oder Einheit nirgends erkannt werden kann. Steil und starr stehen die Handlungen nebeneinander.

Selbst „Simson" und „Herakles" könnten in die genannten Kategorien der Komposition eingereiht werden. Obwohl die Stationen ohne Formwillen wie Bilder vorübergehen, im letzten Schein ins ewige Dämmern verschwimmen.

„Totentanz" und „Zensur" entbehren einer eigentlichen Komposition, da sie nur Paraphrasen und Diskussionen über Wedekindsche Theorien darstellen.

„Oaha" und „Bismarck" müssen noch genannt werden. Die Oaha-Handlung ist durch die geschichtlichen Vorgänge gegeben, die sich in der Simplizissimus-Redaktion abspielten und die Wedekind in lässiger Weise wiederholt, wobei er auf die Personendarstellung und -zeichnung das Hauptgewicht legt. Das Bismarck-Schauspiel ist der entgleisende Versuch Wedekinds, unpersönlich objektiv zu sein. Bei einem Dichter wie Wedekind, mußte dabei jede künstlerische Kraft ausgeschaltet werden, denn diese war irgendwie mit seiner Subjektivität identisch.

Ein wesentliches Werk ist bei unserer Betrachtung des Gesamtaufbaus der Wedekindschen Dramen übergangen worden: „Frühlingserwachen". Seine dramaturgische Komposition ist direkt weder bei der Wiederholung, noch der Häufung von Handlungen unterzubringen. Bezeichnend aber ist, daß dieses Werk vollkommen antithetisch, also unter dem Gesichtspunkt der Dissonanz komponiert ist und dadurch eine klare und übersichtliche Steigerung bekommt.

Die Gegensätze sind nämlich in äußerstem Maße gehäuft: die Welt der Jungen steht den Alten gegenüber, die Knaben den Mädchen, das Paar Wendla-Melchior der Freundschaft Hänschen-Ernst, dabei einzeln Wendla-Ernst und Melchior-Hänschen.

Melchior-Moritz-Hänschen bilden wieder untereinander einen dreipoligen Gegenſatz. Frau Gabor und Frau Bergmann ſind ebenſo antithetiſche Entſprechungen wie die Dirne Ilſe und der „vermummte Herr". Durch das ganze Stück wechſeln die kontraſtierenden Szenen. Im I. Akt z. B. wechſeln Knaben- mit Mädchen-Szenen. Im II. Akt folgt auf die große Melchior-Moritz-Unterhaltung, der ſich teilweiſe Frau Gabor zugeſellt, die Ausſprache Wendlas mit ihrer Mutter. Beide drehen ſich um dasſelbe Thema, aber ſind ſchärfſter Gegenſatz; die Jungens ſind phyſiologiſch aufgeklärt, mit allen Organen und Vorgängen des Geſchlechtsverkehrs vertraut — das Mädchen, nur inſtinktiv ahnend, faſelt vom Storch. Die 3. und 4. Szene bedeuten den ſchrillſten Gegenſatz: die kaum aufführbare Szene in der ſich Hänschen Rilow auf einem gewiſſen Orte mit Venusbildern „ergötzt" — und die Szene auf dem Heuboden, die zwei jugendliche Leiber vereint. Noch gehört dazu die 7. Szene Moritz-Ilſe, die als Gegenſatz keine Erlöſung des Leibs bringt, ſondern mit dem Selbſtmord des Schülers endigt, alſo vielleicht nicht Erlöſung poſitiver, ſondern negativer Natur. Dazwiſchen ſteht der Briefmonolog Frau Gabors und das Selbſtgeſpräch Wendlas. Schon die Länge der beiden Szenen ein augenſcheinlicher Gegenſatz: die Mutter ſucht mit Güte und beſtem Willen, aber abſolut aus dem Hirn, Moritz zu helfen — Wendla ſchwärmt in glücklichſter Poeſie aus überfließendem Herzen.

Im III. Akt wälzt ſich nun dämoniſch erdrückend die Welt der Alten über die der Jungen. In geſteigertſtem Tempo, nicht mehr in beſondere Szenen getrennt, treibt die Handlung vorwärts. Trotzdem wechſeln Junge und Alte ab, in dem einmal die einen, dann die anderen im Vordergrund ſtehen: 1. Szene: Die Lehrer, 2. Szene; Die Kinder, 3. Szene: Die Eltern, 4. Szene: Die Jungens (Korrektionsanſtalt). Bezeichnend iſt der Gegenſatz 5. und 6. Szene, die das Unglück der natürlichen Liebe gegen das Glück der unnatürlichen ſtellen. Wendla fällt unter die Hände einer unzweideutigen „Mutter Schmidtin", Hänschen und Ernſt küſſen ſich im Weinberg, „wo alles ſo ſchön iſt, die Berge glühen, die Trauben in den Mund hängen und der Abendwind an den Felſen hinſtreicht wie ein ſpielendes Schmeichelkätzchen".

Das weſentliche Merkmal des Aufbaus der Kindertragödie „Frühlingserwachen" iſt nicht die Führung der Antitheſe durch das Werk in durchgehender Linie, ſondern die ſchärfſte Kontraſtierung in nebeneinander geſtellten Szenen, die ganz kurz und mit höchſter Spannung erfüllt ſind, aber jeden Eindruck der geſchaffen wird, durch einen entſprechenden brechen und zerreißen. Diſſonanz entſteht durch engſte Kontraſtierung ſchärfſter Gegenſätze. Die Alten und die Jungen haben nichts miteinander gemein, Mädchen und Knaben ſind tragiſch getrennt. Ein Riß geht durch die Schöpfung. Heterogene Teile erzeugen Disharmonie, wo eigentlich Harmonie erklingen ſollte. Eltern und Kinder, Lehrer und Schüler, werden nebeneinander geſtellt, ohne gemeinſame Grundlage, ja ſogar als unvereinbare Gegenſätze. Gerade darin liegt die Technik

dieſes Aufbaus: eine engſte dramaturgiſche Verbindung herzuſtellen von Dingen, die ſich nach Anſicht des Dichters im tiefſten Innern widerſprechen, die nie zur Einheit wachſen können, ſondern in tragiſcher Diſſonanz verderben. Die Fülle der unüberbrückbaren Kontraſtierungen, ihre Steigerung bis ins Phantaſtiſche, iſt bezeichnend für Wedekind. Kutſcher urteilt über das Werk vor allen Dingen über die Kurzſzenen-Technik: „So entſtehen mehr oder weniger ſelbſtändige Abſchnitte, wir ſehen nicht eigentlich den fortlaufenden Faden, ſondern vielmehr Stadien eines Geſchehens, vielleicht auch ein Moſaik. Eine Handlung in gewöhnlichem Sinn iſt alſo nicht da. Der Zuſammenhang entſteht durch wachſende Intenſität, durch ſtufenweiſes Fortſchreiten der Vorgänge, durch Anordnung der Bilder, ihre Parallelen und Kontraſte, wobei ſelbſt ſolche wichtig werden, die keine Bewegung bringen. Das gibt der Form ihre eigene Notwendigkeit. Die Wirkung iſt eine ſich ſteigernde, mitreißende, dennoch dramatiſche.“ [1])

Sowohl bei der Steigerung durch die Wiederholung beſtimmter Vorgänge, als auch bei der Häufung verſchiedener unverbundener Handlungen, iſt der Zug ins Monumentale ebenſo unverkennbar, wie bei der Überſteigerung der Gegenſätzlichkeit, die wir in „Frühlingserwachen“ vor uns haben. Dabei iſt aber in keinem Werk eine klare, ungebrochene Linie, in der eine Handlung frei aus ſich ſelbſt vom Anfang zum Ende in plaſtiſcher Rundung gebaut wäre; nirgends iſt eine organiſche Verbindung der Handlungen, ſie klappern nebeneinander her in willkürlicher Reihenfolge oder in ſcharfen Gegenſätzen. Deutlich iſt aber in der ganzen Kompoſitionsart Wedekinds das Prinzip der Steigerung erkennbar. „Der Erdgeiſt“ z. B. wiederholt nicht nur die Handlung dreimal, ſondern wiederholt auch dreimal den ſich ſteigernden Aktaufbau. Die Akte haben nämlich die gleichen Etappen; die beiden erſten Szenen [2]) zeigen allemal Lulu in ihrer jeweiligen Ehe, in der Umgebung, in die ſie geſtellt iſt, bis zur Entfernung des rechtmäßigen Gatten. [3]) Darauf folgt in allen drei Akten der Ehebruch und die vierte Etappe iſt dann der Tod des Ehemanns, [4]) dem noch die für Wedekind charakteriſtiſche Schlußſzene angeſchloſſen iſt. Durch dieſe Wiederholung des Aufbaus innerhalb der Akte, die zur Wiederholung der Handlung noch hinzugefügt iſt, wird natürlich der Steigerungseindruck verſtärkt. Wie ein gleichmäßig mechaniſches Einhämmern wirkt dieſe Technik. Dazu kommt eine Steigerung qualitativer Art: die Kraft der Gegner Lulus ſteigt von Akt zu Akt und mit ihr die Art, wie ſie ihr Leben verlieren. Dr. Goll, der erſte Mann Lulus, iſt ein „ſteinalter, wackliger Knirps“ mit einem „Schmerbauch“, geil und lüſtern, aber dumm und täppiſch in ſeiner eiferſüchtigen Angſt. Wie er unerwartet ins Atelier des Malers Schwarz zurückkehrt, die Türe verſchloſſen vorfindet, in hitziger Wut ſie krachend einrennt, die beiden beieinander ſieht, ſtürzt er „mit blutunterlaufenen Augen, mit erhobenem Stock auf Lulu und Schwarz los“, ſtammelt zwei drei Worte, erſtickt den Laut vor Erregung, „keucht, ringt einige Sekunden nach Atem und ſchlägt vorn über auf die Diele.“ Den Sanitätsrat Dr. Goll, das erſte Opfer Lulus, hat der Schlag getroffen.

Der zweite Gatte Lulus ist Schwarz, der Maler, Künstler, Idealist. Er hat den Vorzug der Jugend und die Kraft einer natürlichen noch ungebrochenen Sinnlichkeit. Der Ahnungslose liebt Lulu mit naiver Herzlichkeit und glühender Leidenschaft, er will sie ganz gewinnen und sucht ihre Seele. Er weiß aber nichts von Lulus tieferem Wesen, obwohl er sie bedeutungsvoll Eva nennt. „Er ist ein Kindergemüt . . . er ist blind, blind, blind . . ." Ihre wahre Art und ihre Vergangenheit erfährt er erst von Dr. Schön. Jäh bricht die Wirklichkeit herein. In „grauenhaftem Schmerz" sieht Schwarz die Zusammenhänge blitzartig, geht ins Nebenzimmer und schneidet sich mit dem Rasiermesser den Hals ab. Der Maler Schwarz, das zweite Opfer Lulus, endet durch Selbstmord.

Wenn im II. Akt der Mann mit Seele Lulu gegenüber stand, so tritt im III. Akt bezw. IV. in Dr. Schön ein Mensch von Hirn und Willen, brutal in den Mitteln und ohne Gewissen in die Ehebindung mit dem Erdgeist. Schön ist die brutale Raubtierintelligenz, der „Tiger" im Prolog. Seine gewaltige Kraft ist aber nicht der Instinkt, der Trieb, sondern der Intellekt. Er ist die kaltberechnende Herrennatur mit rücksichtsloser Energie. Liebe, Dankbarkeit, Treue, Gewissen sind ihm fremd. Skeptiker und Realist von Grund aus, kämpft er nur um die Macht im materiellen Leben. Andere und auch Lulu, sehen in ihm einen „furchtbaren Gewaltmenschen". In dieser Gegenüberstellung ist der Höhepunkt und die schärfste Dissonanz erreicht. Die sinnliche Leidenschaft wird in Dr. Schön durch Lulu entfacht, die Schlange faszíniert ihr Opfer und die intellektuelle Kraft unterliegt der Dämonie des Urtriebs. Wie feggefegt ist Schöns kalte Gewalt und künstliche Härte, als sich seine schwächliche Sinnlichkeit, seine sexuelle Hörigkeit vor Lulu offenbart. Schön ist der gewaltigste Gegner Lulus gewesen, über ihn geht kein Einzelmensch. Lulu betrügt ihn deshalb mit mehreren, ihre anfänglich monogame Natur steigert sich ins Polygame. Wenn ihr Mann das Haus verläßt, spukt es von zweifelhaften Gestalten in allen Ecken: Schigolch, Rodrigo, Hugenberg, die Geschwiß und selbst des Doktors Sohn Alwa. Bei solcher Erkenntnis verfällt Schön in Wut und Wahn. Er will mit seiner Frau abrechnen, drückt ihr den Revolver in die Hand, damit sie sich selbst töte. Aber Lulu ist frei von seinem Bann, bleibt kalt, bejaht lebenszäh ihre elementare Natur, tut das Gegenteil und erschießt ihren dritten Gatten, indem sie in seinen Rücken „fünf Schüsse feuert und nicht aufhört, den Revolver abzudrücken." Das dritte Opfer Lulus fällt durch Mord von ihrer eigenen Hand.

Dieses System der kompositionellen Steigerungen ist ganz außerordentlich. Die Spannung vom lüsternen Trottel zum intelligenten Gewaltmenschen, vom Schlaganfall bis zum Meuchelmord, umfaßt die äußersten Extreme. Dadurch, daß die einzelnen Akte nicht organisch zusammenhängen — darauf soll wiederholend hingewiesen werden — wird der Steigerungseindruck natürlich noch wesentlich erhöht. Eine graphische Darstellung würde also keine gleichmäßig aufsteigende Linie ergeben, sondern ein Zick-Zack mit steilem Anstieg und jähem Absturz, das sich immer wiederholt, denn jeder Akt ist

ja ein Drama mit eigener Kurve, was auch Kutscher immer wieder betont hat.[5]) Man könnte die Anzahl der Akte beliebig vergrößern, ohne etwa die organische Einheit des Geschehens zu zerstören, aus dem einfachen Grunde, weil eine solche nicht vorhanden ist, denn irgend ein psychologischer Zusammenhang oder etwas ähnliches besteht nicht. Die Akte sind innerlich vollkommen unabhängig von einander. Erst Wedekinds Technik und Persönlichkeit vereint sie zum Kunstwerk.

Dasselbe Aufbauprinzip zeigt sich in „Franziska". Auch hier wird das Verlangen des Weibs mit jedem Akte größer und mit jedem Aktschluß fällt ein Menschenleben dem leidenschaftlichen Trieb zum Opfer. Es ist unverständlich, wie man nach gründlichem Studium der sämtlichen Werke wie Adolf Bartels mit Befriedigung feststellen kann, daß Franziska im 5. Akt „immerhin noch etwas Naturhaftes" habe, das man „sie denn auch zuletzt als anständige Frau in einem Bauernhause sehe".[6]) Man mißversteht Wedekind durchaus, wenn man an eine reale Erlösung und Befreiung im Sinne Bartels'scher Natürlichkeit denkt. Bei einigermaßen genauer Kenntnis Wedekindscher Kompositionstechnik kann dieser 5. Akt nichts anderes als den symbolischen Tod Franziskas bedeuten in himbeerfarbenem, saccharinsüßem Gartenlaubekitsch: „die Erdgeistlerin bei Baby und Strickstrumpf".[7]) Unter dem Gesichtspunkt Wedekindscher Technik ist nur Fechters Auslegung des Schlusses möglich! „Dieses Schlußbild des Mysteriums mit Liebe, Güte, Kinderjubel und Ehe ist der bitterste Hohngesang auf den Glauben an die Entwicklungsmöglichkeiten der Frau . . . Der männliche Faust endigt wenigstens im Himmel der Seligen, nachdem er den Kreislauf seines Lebens vollendet hat: der weibliche, der es dem Mann gleichtun will, endet damit, daß er den geistig, wie den sinnlich Starken sitzen läßt und in die Ruhe einer sich selbstbescheidenen Ehe flüchtet".[8])

Selbstverständlich soll mit Fechter auch die tragische Sehnsucht, der unterdrückte Versuch zum Glaubenwollen an die Liebe, an eine lichtere Welt zugegeben sein, aber der Sinn des Bauernhauses in Dachau ist das Gegenteil: Ende alles Strebens und Wollens, jedes Werts, ist die Verneinung des Lebens und Denkens Franziskas und — ihres Dichters. Franziska ist ihr eigenes Opfer geworden, wie im Akt vorher Veit Kunz um ihretwillen mit seiner „Höllenfahrt" abschließt. Auch er ist „erledigt", denn, daß er mit dem Sektöffner abgeschnitten wird und als Agent eines Winkelinstituts weiter vegetiert, ist nur Wedekindsche Grimasse. In der Dachauszene einen positiven Schluß einen Lichtstrahl, eine Apotheose der Mutter, eine Lösung des Mysteriums zu sehen, ist ebenso mißverstandener Wedekind, wie der Versuch im „Kammersänger" Helene Marowa den Selbstmord simulieren zu lassen, wie es tatsächlich bei einer der früheren Aufführungen des Werkes der Fall gewesen ist.[9]) Auch im „Kammersänger" ist das Steigerungsprinzip klar: zuerst zieht der gefeierte Gerardo hinter einer Gardine die blutjunge Miß Coeurne hervor, die ihm „Rosen und sich" bringt. Mit einer Photographie des Meisters und guten Ermahnungen wird sie abgeschoben. Als zweiter erscheint der 70jährige Komponist

Profeſſor Düring, der beim ehemaligen Tapezierer um Protektion und Fürſprache bettelt. Der Alte hat ſich auf einem gewiſſen Ort verborgen gehalten und ſich auf dieſe Weiſe den Eintritt erſchlichen. Während der Unterhandlung zieht Gerardo „hinter einem Paravent eine Klavierlehrerin in grauer Toilette hervor, die er mit vorgeſtreckter Fauſt am Kragen haltend" kurzerhand und wortlos hinaus befördert. „Bitte ſprechen Sie ruhig weiter" ſagt er zu Düring, der am Ende gekränkt, unbelehrbar und imponierend den „premier tenor" ſtehen läßt. Und nun dringt als letzte Helene Marowa rückſichtslos ein. Wenn ſchon bei Düring der Gegenſatz unüberbrückbar ſchien, ſo iſt bei Gerardo und Helene äußerſte Polarität zur Diſſonanz geſteigert, wenn die Geliebte ſagt: „Du hältſt mich für deinesgleichen. Das bin ich nicht", ſich ſcheinbar verſöhnt, „ihm die Hand drückt, ihren Muff vom Seſſel nimmt, einen Revolver herauszieht, ihn ſich vor den Kopf knallt und zuſammenbricht".

Die Architektur der drei Szenen iſt klar.[10]) Es ſteigern ſich die Gegner des Sängers und ihre Art hereinzukommen: Verſteckthalten im Zimmer, liſtiges Eindringen, brutales Einbrechen. Weiter die Gegenſätzlichkeit der Perſonen zu Gerardo, die ſich im umgekehrten Verhältnis zur perſönlichen Intimität in der ſteigernden Art des Abgangs zeigt: Miß Coeurne wird hinausgeleitet, die Klavierlehrerin fliegt, der Profeſſor trennt ſich in Verachtung, Helene erſchießt ſich. Die Wedekindſche Grimaſſe folgt dann in der 10. Szene als Appendix. Nur dramaturgiſche Ahnungsloſigkeit kann Wedekind verballhornen durch Unterdrückung des Höhepunkts der Steigerung und durch Verpatzen der Schlußſzene, in dem der grauſige Witz durch einen daneben geſtellten, dummen ſeiner Wirkung beraubt wird.

Um einen weiteren Beleg für das Steigerungsprinzip in Wedekinds Dramentechnik zu erhalten, unterſuchen wir noch das Schauſpiel „Marquis von Keith". Die Mehrzahl der an ſich unverbundenen Handlungen und ihre brückenloſe Nebeneinanderſtellung, ihre innere Verbindungsloſigkeit iſt bereits erkannt. Die Reihenfolge könnte gewechſelt werden, ohne daß dadurch das Verſtändnis der Geſamthandlung irgendwie beeinträchtigt werden würde. Aber auch im Chaotiſchen, im harten Nebeneinander muß der geſtaltende Wille des Künſtlers zu finden ſein. Unterſuchen wir deshalb, ob Wedekind dieſe Fülle der Handlungeu ganz wahllos und ohne künſtleriſche Bindung geſtellt hat. Zu dieſem Zweck muß zuerſt feſtgeſtellt werden, wo Wedekind die formalen Akteinſchnitte macht. Die Reihenfolge der Handlungen verteilt ſich auf die Akte ſo:

1. Akt Feenpalaſt, Anna, Molly, Scholz
2. Akt Scholz, Feenpalaſt, Molly, Anna
3. Akt Feenpalaſt, Anna, Molly, Scholz
4. Akt Scholz, Feenpalaſt, Molly, Anna
5. Akt Feenpalaſt, Anna, Scholz, Molly.

Im 1. Akt ſteht der erſte Zuſammenprall Keith-Scholz am Ende, das Aufeinandertreffen der 2 Welten; der 2. Akt endigt mit der ungeheuer geſpannten Anna-Szene,

der 3. Akt mit der Verwundung Scholzens und seinem grotesken Tanz. Am Schluß des 4. Akts siegt Anna über Keith und Scholz und der 5. Akt baut sich, wie Wedekind selbst angibt, folgendermaßen auf:

1. Der geschäftliche Unternehmer verabschiedet sich
2. Das Luxusweib verabschiedet sich
3. Der Leidensgefährte verabschiedet sich
4. Die Leidensgefährtin verabschiedet sich.[11])

In der Wichtigkeit der Handlungen ist damit im 5. Akt neben dem Prinzip der Wiederholung und Häufung noch einmal das der Steigerung ganz klar aufgenommen. In dem die durch das ganze Stück für Keith ziemlich unwesentliche Molly-Handlung dem Verlassenen plötzlich letzter Halt sein soll und an die wichtigste Stelle gerückt wird. Die Verlassenheit Keiths ist so unheimlich übersteigert, daß er auf dem Boden rutschend nach Molly wimmert. In diesem Augenblick wird die triefende Wasserleiche hereingebracht. Die szenische Wirkung aller Verabschiedungen ist hier zweifellos die stärkste.

Der Einschnitt des Aktes erfolgt also stets nach dem einmaligen Ablauf der vier Handlungen. Dadurch und durch die bereits festgestellte Gleichheit des I. und III., des II. und IV. Akts bekommt das Werk seinen bestimmten Rhythmus, dessen Charakter dadurch bestimmt wird, daß Wedekind jedesmal die wirksamste Stelle als Akzent an letzte Stelle gerückt wird. Die Steigerungstendenz ist klar und eindeutig.

„Erdgeist" und „Marquis von Keith" haben deutlich genug gezeigt, daß diese Steigerungstendenz nicht nur im Gesamtaufbau eines Werks sich zeigt, sondern — und das ist bei Wedekind Regel — auch innerhalb des Akts. Wedekind verhetzt die Handlungsabschnitte, sei es Akt oder Szene, gegen den Schluß hin mit unbedingter Konsequenz. Die rein äußerlichen Vorgänge häufen sich in einem Tempo und in Zahl, daß sie oft nicht mehr zu ertragen sind. Dann erfüllen plötzlich bisher fremde Menschen die aus irgend einem Anlaß hereinkommen, die Bühne. Gerade der Schluß von „Keith" ist typisch. Nach dem Abgang Scholzens jammert Keith nach Molly, da tritt der junge Casimir aus dem Nebenzimmer, sofort „tönen schwere Schritte und viele Stimmen vom Treppenhaus herauf," die Menge dringt ein mit der Leiche Mollys, nach kurzen Sätzen hin und her, beginnt die Balgerei, Revolver wird gezogen, Schreie: Polizei! durchschneiden die Szene — bis Konsul Casimir die Szene abbricht. Oder: die letzte Szene des „Kammersänger": Nur noch Rufe, Bewegungen, Gänge und Hin-und-Her, Liftjunge, Hoteldiener, Wirt. Nahezu Auflösung und Pantomime. Aber ebenso könnte der II. Aktschluß „Franziska" als Beispiel dienen: knappste Eröffnung der wahren Geschlechtszugehörigkeit „Franzens", Schreie, Rennen, Knall und in wenigen Sekunden liegt Sophies Leiche auf dem Diwan. Ebenso die folgenden Akte. Oder: „Erdgeist" IV. Akt: aus allen Winkeln kommt einer von Lulus Leuten vor, so daß es

Dr. Schön ganz wirblig wird. Eine unerhörte Steigerung der dramatischen Zuspitzung, bis Dr. Schön rücklings tot auf den Teppich schlägt.[12])

Vor allen Dingen der Ausklang der Lulu-Tragödie im letzten Akt der „Büchse der „Pandora" ist beinahe Pantomime.

Lulu: (gibt Jack Geld):

In Gottes Namen! — Aber nun komm auch! Sie nimmt die Lampe)

Jack: Wir brauchen kein Licht, der Mond scheint.

Lulu: (stellt die Lampe weg):

Wie Sie meinen. (Sie fällt Jack um den Hals). Ich tu' Ihnen nichts zu Leide! Ich habe Sie so gern! Lassen Sie mich nicht länger betteln!

Jack: Mir solls Recht sein. (Er folgt ihr in Schigolchs Verschlag.)

(Die Lampe erlischt. Auf der Diele unter den beiden Fenstern erscheinen vom Mondlicht zwei viereckige grelle Flecke. Im Zimmer ist alles deutlich erkennbar.)

Die Geschwitz: (allein, spricht wie im Traum):

Dies ist der letzte Abend, den ich mit diesem Volk verbringe. — Ich kehre nach Deutschland zurück. Meine Mutter schickt mir das Reisegeld. — Ich lasse mich immatrikulieren. Ich muß für Frauenrechte kämpfen, Jurisprudenz studieren.

Lulu: (barfuß im Hemd und Unterrock, reißt schreiend die Tür auf und hält sie außen zu): Hilfe! — — Hilfe!

Die Geschwitz: (stürzt nach der Tür, zieht ihren Revolver und richtet ihn, Lulu hinter sich drängend, gegen die Tür; zu Lulu): Laß los!

Jack: (reißt, zur Erde gebückt, die Tür von innen auf und rennt der Geschwitz ein Messer in den Leib).

(Die Geschwitz knallt einen Schuß gegen die Decke und bricht wimmernd zusammen.)

Jack: (entreißt ihr den Revolver und wirft sich gegen die Ausgangstür): God dam! Ich habe noch keinen hübscheren Mund gesehen. (Der Schweiß trieft ihm aus den Haaren, seine Hände sind blutig. Er keucht aus tiefster Brust und starrt mit aus den Kopf tretenden Augen zu Boden.)

Lulu: (zitternd an allen Gliedern, blickt wild umher. Plötzlich ergreift sie die Flasche, zerschlägt sie am Tisch und stürzt, den abgebrochenen Hals in der Hand, auf Jack los).

Jack: (hatte den rechten Fuß emporgezogen und schleudert Lulu auf den Rücken, darauf hebt er sie vom Boden auf.)

Lulu: Nein, nein! — Erbarmen! — Mörder! — Polizei! — Polizei!

Jack: Sei ruhig! Du entkommst mir nicht mehr! (Er trägt sie in den Verschlag.)

Lulu: (von innen): Nein! — Nein! — Nein! — — O! — O! . .

Jack: (kommt nach einer Weile zurück und setzt die Schale auf den Blumentisch): Das war ein Stück Arbeit! — (Sich die Hände waschend): Ich bin doch ein verdammter Glückspilz! (sieht sich nach einem Handtuch um.) Nicht einmal ein Handtuch haben die Leute hier! — Eine furchtbare ärmliche Höhle! — (Er trocknet seine Hände am Unterrock der Geschwitz ab.) Dies Ungeheuer ist ganz sicher vor mir! — (Zur Geschwitz) Mit Dir ist es auch bald zu Ende. (Durch die Mitte ab.)

Die Geschwitz: (allein): Lulu! — Mein Engel! — Laß Dich noch einmal sehen! — Ich bin Dir nah! Bleibe Dir nah — in Ewigkeit! (In die Ellenbogen brechend): O verflucht! (Sie stirbt.)

Um solche Steigerung überhaupt zu erreichen und zwar möglichst schnell, beginnt Wedekind seine Dramen nicht etwa mit einer Exposition, mit einem erklärenden Bekanntmachen der Umstände und Figuren. Mit Aufgang des Vorhangs steht der Zuschauer inmitten der Handlung, schon in den ersten Brandungen der Katastrophe. Der Normalbau des Dramas mit Exposition, Entwicklung, Höhepunkt, Katastrophe, Klärung, Ausklang usw. ist bei Wedekind überall außer Acht gelassen. Die Handlungen beginnen schon in einer äußerst gesteigerten Spannung, die nun im Hetztempo zur Explosion getrieben wird, wie eine Fieberkurve mit den letzten Zuckungen. Ohne Verstrickung und Verzahnung, Konsequenzen und Probleme und Konflikte, nur Zusammenstoß und Explosion.

Man könnte hier noch eine gewaltige Fülle von Material zusammentragen. In jeder Szene sind Häufungen, Wiederholungen und Steigerungen. Ich greife ganz willkürlich einige Blickpunkte heraus, die in einer besonderen Untersuchung über die Steigerung im Drama Wedekinds zu berücksichtigen wären, hier aber soll nur eine kurze Einsicht in das weitverzweigte System Wedekinds gegeben werden: Im „Liebestrank" wiederholt sich nicht nur der stumme Auftritt der Fürstin, sondern ebenso die Werbung des Fürsten um Katharina Alexandrowna Gräfin Trotzky, die von ihm immer nur sagt: „er ist mir zu dumm", ebenso wie Fritz Schwiegerling die Fürstin immer mit denselben süßen Worten: „Meine erste Frau!" in die Arme schließt. Auch die Flucht der Gräfin wiederholt sich unter nur gering variierten Umständen. Man untersuche auch einmal das Vorleben Schwiegerlings oder des Marquis von Keith: fabelhaft phantastisch ist eine solche Vergangenheit. In Paraguay sollte Keith Präsident werden, in München lebt er und will einen Feenpalast bauen, in Paris amüsiert er sich und russische Künstler leben von seinen Almosen. Und wer ist Schwiegerling? Ein ehemaliger Komiker, Maschinist. Akrobat, Kritiker, Balletmeister, Clown, Dramaturg, Oberregisseur, Feuerwerker, Chef der claque, Reitlehrer, Hofmeister — er nennt sich „Professor der modernen Philologie" und hat „soeben einem bengalischen Tiger die Drehorgel beigebracht"; er prahlt: „Ich bin dreimal vom Turmseil gestürzt, ich war siebenmal verheiratet, ich war siebenmal-

siebzigmal zum Sterben verliebt. Kein Glied an meinem Körper, das ich nicht schon gebrochen. Aber zeig mir die Situation, deren ich mich nicht zu bemeistern wüßte! Das lernt sich im Cirkus, siehst du. Ein entschlossener Sprung, und wenn der Fuß die Erde berührt, eine graziöse Kniebeuge, daß man nicht auf die Nase fällt. Jeder stürzt mal in Nacht und Finsternis, aber wem es an Elastizität gebricht, der bleibt im Grase, und die wilde Jagd saust johlend, kläffend, achtlos über ihn hin". — Ein tolles Sammelsurium!

Ebenso müßte das Wiederkehren bestimmter Requisiten oder Bemerkungen aufgezählt werden, so etwa: das Pierrotbild in der Lulutragödie, das Schwarz im 1. Akt malt und die Geschwitz kurz vor dem Ende wiederbringt; oder die Umkehrung in der Situation im Susammenhang mit der Begrüßung Dr. Schöns und seines Sohnes Alwa, die an den Satz: „In Paris ist Revolution ausgebrochen!" gebunden ist; oder die Wiederkehr bestimmter Handlungen, etwa das Verstecken der Liebhaber hinter Vorhängen und Säulen, unter Tischen und Decken im „Erdgeist". Selbstverständlich ist nicht nur die Anzahl der Liebhaber Lulus eine ungewöhnliche Häufung, auch die letzten Gäste bedeuten eine Steigerung. Der letzte Akt der „B. d. P." ist wieder ein Drama mit eigener Kurve: die Tragödie des Straßenmädchens. Vom harmlos komischen, stummen, ersten Gast Lulus, dem Herrn Hunidei, bis zum Vieh Jack ist eine unbestreitbare Steigerung. Im 2. Akt wäre schon auf die Erpressungen hinzuweisen, die gleich in Dreizahl angebracht werden und auf die steigenden Gegenmaßnahmen: Schigolch wird beschwichtigt, Rodrigo wird entfernt, vor Casti Piani flieht Lulu im letzten Augenblick. Die Zusammenstellung aller einzelnenen Fälle und Arten von Steigerungen in Wedekinds Dramen muß einer Sonderarbeit überlassen werden, die noch manch interessantes Resultat zu Tage fördern kann. Es ist hier nicht der Ort, eine Fülle von Material auszubreiten, das sich jeder, der auch nur ein mäßiges, künstlerisches Gefühl und einen ordentlichen philologischen Blick hat, in ermüdender Anzahl herauszuziehen vermag.

Hier sollen, nachdem die Steigerungstendenz erkannt ist, die scharfen Kontraste, die jähen Brüche aufgezeigt werden, die jene Disharmonie, jene Dissonanz erzeugen, die dem Werk Wedekinds seine groteske Eigenart geben.

Denn darin besteht die Groteskwirkung seiner Technik vornehmlich: in der Brechung der Situation, der Stimmung. Wedekind verstärkt sogar noch die Interruption seiner phantastisch hochgetriebenen Steigerung durch einen kurzen Gegenschlag. Die Siedehitze hört nicht nur auf, wir werden noch mit einem schießenden Kaltwasserstrahl geschreckt. Dissonanz schrillt zischend. Das Ende einer solchen Wedekindschen Szene ist wie ein Hochfliegen im Traum in raumlose Weiten, dann ein plötzliches Fallen, hilf- und haltlos den Atem raubend und endigt in schmerzhaft schreckendem Aufschlag des Bewußtseins. Ein Stürmen und Drängen auf steilhohen Berg, dessen Gipfel überrannt nur Anfang jähen Tiefsturzes ist. Kein Bild ist kraß genug, den brutalen Riß zu zeigen, der Wedekinds Steigerungen abbricht. Da fehlt jede organische Entwicklung, jeder vermittelnde

Übergang. Für das ganze Werk Wedekinds ist diese Sucht typisch: den Zuschauer aus allen inneren Bewegungen und Spannungen zu reißen, in gewaltsamer Interruption. Nirgends klingt die Szene aus, in angeschlagener Welle verhallend. Die Nerven zittern noch in orgiastischer Extase, da trennt Wedekind brutal durch das Fallen des Vorhangs oder eine kurze Wider-Szene, mit ein paar Worten, einer Pantomimik, oft nur einer Geste. Das Negativ steht aber im Mißverhältnis zu Quantität und Qualität des Vorrausgehenden. Taumel, Verblüffung, Verwirrung, Protest, Wut, sind die Reaktionen.

Betrachten wir als Beispiel noch einmal die Aktschlüsse des „Erdgeist“:

I. Akt. Goll ist im Eifersuchtsparoxismus tot zusammengestürzt. Lulus Gefühllosigkeit ist maßlos. Sie weiß nichts als mitleidslos und vorwurfsvoll zu sagen: „Der Tanz ist aus. . . Er läßt mich sitzen. . . . Was fang ich an? . . .“ Wie Peitschenhiebe treffen diese knappen Sätze. Und am Ende des erschütternden Akts steht in grauenhafter Isolation, in schreiendster Dissonanz zum ganzen Geschehen und zu Schwarz's innerem Kampf, in riesiger Zwerghaftigkeit Lulus infernalisch kaltblütige, lächerlich nebensächliche Bitte: „Würden Sie mich hier zuhaken. Meine Hand zittert.“

II. Akt. Die beiden letzten Szenen. Nach der Entdeckung des gräßlichen Selbstmords des Malers Schwarz, will Lulu nur „fort, fort“, ohne daß sie irgendwie innerlich getroffen wäre von der Tat, ja sie gibt Dr. Schön höhnend den Rat: „Schreiben Sie ein Feuilleton . . . Nennen Sie ihn Michelangelo . . . Geben Sie doch selber ein Extrablatt heraus: . . .“ Und die Szene endigt:

Lulu (aufspringend, da es geläutet hat und die Polizei erwartet wird): Warten Sie, Sie haben Blut.

Schön: Wo . . .?

Lulu: Warten Sie, ich wische es weg. (Besprengt ihr Taschentuch mit Heliotrop und wischt Schön das Blut von der Hand.)

Schön: Es ist Deines Gatten Blut.

Lulu: Es läßt keine Flecken.

Schön: Ungeheuer!

Lulu: Sie heiraten mich ja doch.

(Es läutet auf dem Korridor.)

Lulu: Nur Geduld, Kinder . . .

Und daran schließt sich die nüchtern-rohe Szene, in der Dr. Schön dem Korrespondenten der „Kleinen Neuigkeiten“ gelassen die Pressenotiz diktiert: „Schreiben Sie! — Verfolgungswahn . . .“

Der gräßliche Selbstmord, den Schwarz verübt hat, wird mit nüchternen Polizeibericht erledigt.

Der III. Akt steigert sich bis zur vorletzten Zeile. Schön ist eben tot auf den Teppich geschlagen. „(Von außen wird an die Tür gepoltert) **Alwa**: Die Polizei! (Geht

um zu öffnen)." Die Spannung ist auf den Höhepunkt, da schließt der Akt mit der winzigen Sorge des Pennälers Hugenberg: „Ich werde von der Schule gejagt." — Vorhang!

Noch einige Beispiele: Keith, von dem man wirklich erwarten dürfte, daß er seinem Ruin mit dem Revolver ein Ende macht, nimmt diesen wohl — aber legt ihn grinsend hinter sich mit den höhnischen Worten: „Das Leben ist eine Rutschbahn." Hier könnte man einen Selbstmord als organisch verständlichen Schluß empfinden — aber nun gibt ihn Wedekind gerade nicht; Keith lebt weiter, fängt wieder vorne an.

„Tod und Teufel" hat das groteske Ende, daß der Besitzer des Bordells, der Herr der Huren, in den Armen der Vertreterin des „Internationalen Vereins zur Bekämpfung des Mädchenhandels" stirbt. Man übersehe diesen Schluß genau: die ehrbare Elfriede von Malchus, überzeugte und mundwehrhafte Gegnerin des Marquis Kasti Piani, die zur Liebe des Leibs unfähige oder doch wenigstens tatenlose Jungfrau, ist schließlich so weit, daß sie dem Manne sagt: „Ihnen selbst, wenn Sie wollen, bringe ich meine Unschuld zum Opfer! Ihnen selbst, wenn Sie wollen, schenke ich meine erste Liebesnacht!" Die Handlung hat in ihrer Umkehrung den Höchstpunkt erreicht! Auf das Stichwort „Liebesnacht", schreit der Marquis auf: „Das hatte gefehlt!" Und schon kracht der Schuß des Selbstmörders. Bruch in der höchsten Extase. Jetzt beginnt das Groteskspiel, das mit drei Sätzen gekennzeichnet ist; Nach dem Schuß, der die tödliche Kugel in die Brust jagte, sagt Piani: „— Ver - zeihen Sie — Baronesse — ich — ich habe mir — wehgetan — das war nicht — nicht galant von mir —." In seinen letzten Sekunden steht er, steif emporgerreckt, wie vom Starrkrampf erfaßt, die Augen weit aufreißend: „Wir — wir müssen — den — den hohen Herrn (gemeint ist der Tod) — doch wohl stehend — — empfangen — — —" und bricht tot zusammen. Zuletzt küßt Elfriede den Leichnam „inbrünstig auf den Mund" und bricht in einen Strom von Tränen aus: „Diese letzte Enttäuschung hast Du Dir wohl in Deinem furchtbarsten Weltschmerz nicht träumen lassen, daß Dir eine Jungfrau die Augen zudrückt! —" Schluß des Stückes! Höchste Steigerung bis in kraus phantastische Unwirklichkeit und Unmöglichkeit, schreiendste Brechung und Dissonanz, ironische Negierung, grausiger Bankerott einer Lebensanschauung nicht nur der Hauptperson Kasti Piani, sondern auch des Dichters Frank Wedekind, denn einer ist der andere, und der andere ist der eine.

Oder: Als um Franziskas willen Mausi, ihre erste Geliebte, erschossen wird, zerschlägt die gleichgültige Unterhaltung Kullmanns und Kiesgräbers, die sich nicht stören lassen, den tragischen Höhepunkt mit ihrem zum viertenmal gebrüllten: „Halts Maul, alte Sau!" — — Effie, die zentrale Person von „Schloß Wetterstein" liegt als Leiche im Saale, die herein kommen, sehen sie liegen und — denken, ohne von ihr Notiz zu nehmen, schon wieder an Anderes, Neues. Tschamper nimmt roh und vergnügt den Giftbecher als Andenken mit und Heiri Wipf singt draußen vor dem Fenster: „Wie waren die Zwetschen so blau!"

Im Gesamtwerk Wedekinds ist kein einziger Abschluß, der nicht einen solchen Widerhaken hätte, solch ein Zerstören von Spannung und Stimmung, solch ein Hohngelächter nach tiefster Erschütterung. Aber auch innerhalb der Szenen liebt Wedekind solche unorganischen Dissonanzen. In ernsthaftester Aussprache sagt plötzlich ein Säugling: „A — a —" (Junge Welt); in einer Liebeswerbung zieht „Er" unvermittelt eine Düte Pralinées aus der Tasche (!) und bietet sie dar (Junge Welt). Oder: Zwei wandeln im Park unter uralten Bäumen, er umfaßt sie und will sie küssen, schwärmt in den Worten: „Man fühlt sein Glück doch erst in der Einsamkeit." Sie (abwehrend): „Nein, nein. Es riecht hier nach Karbolsäure". — — Der Kammersänger Gerardo, der zum Zuge nach Brüssel zurecht kommen will, springt, alles vergessend auf, indem er Helenes Leiche auf den Teppich fallen läßt: „Ich muß morgen Abend in Brüssel den Tristan singen! (An verschiedene Möbelstücke anrennend, durch die Mitte ab)" — — Den verzweifelten Beschwörungen seiner jungen Frau entreist sich in „Oaha" der fühllose Geschäftsmann Sterner mit dem Ausruf: „Ich brauche ein paar Gummischuhe!" und geht ab mit einem breiten: „Mahlzeit!" — — Selbst in das Schauspiel „Bismarck" ist diese Technik eingedrungen: vor einer schicksalsschweren Konferenz des preußischen Ministerpräsidenten mit dem bayrischen Bevollmächtigten ruft diesem sein Diener komisch entgegen: „Exzellenz! Exzellenz! der Bismarck kommt d'Stiegen afi!" — — Und in „Frühlingserwachen" stehen die Sätze nebeneinander: „Ich hätte Lust, mich in die Zweige zu hängen. Wo Mama nur mit dem Tee bleibt?

In derselben Linie liegen so absichtliche Mißverhältnisse und Umkehrungen, die man sogar als Umwertungen nehmen muß, wenn z. B. Keith, der Verführer, von allen verlassen wird, und der genialische Gauner vom geistlosen Geschäftsmann besiegt wird. Gibt es schärfere Kontraste, als wenn die spießbürgerliche Moral einen „Feenpalast", ein Freudenhaus raffiniertester Sorte, erbauen hilft, wenn Amor die Worte der Psyche spricht (Junge Welt), wenn ein König als Hofnarr auftritt (Nicolo), ein Schönheitsapostel als Cirkusclown (Hetmann) verpflichtet werden soll, wenn Herakles „barfuß im kurzen Tänzerinnenkleid, einen Kranz aus Rosen im Haar, mit Spinnrocken und Kunkel" auftritt, „wenn der einzige Mensch eines Dramas, der zur Liebe im menschlichen Sinn von Helfen, von Sich-Einsetzen und Opfern fähig ist, nur auf Grund seiner widernatürlichen Veranlagung dazu im Stande ist?[15]) Und ist es nicht ein Höhepunkt von Dissonanz, wenn uns Lulu durch lange Akte als Typus der Dirne erscheint, sie aber durch den letzten Akt, wo sie nun wirklich ihren Leib an jeden um Geld verkauft, wie eine Heilige wandelt. Ihre Teilnahmslosigkeit, ihre steife, seelenlose Kälte allem Geschehen gegenüber, wirkt wie rohe, brutale Gemeinheit, wie ein grauenhafter Mangel an Menschlichkeit, tierisch-bestialisch — im letzten Stadium ihres Lebens jedoch, in der Dachkammer in Londons finstersem Viertel, wandelt sich die Wirkung dieser Art in das weltferne Dulden der Heiligen; Lulu scheint ihr Schicksal stumm und ergeben zu tragen,

als ob ihre Seele — die sie ja gar nicht hat — sich längst erhoben hätte über das Tun des Leibs. Märtyrerin und Hure scheinen hier in einer Person vereint.

Man wird sich bei Wedekind überhaupt selten klar, ob man Helden oder Verbrecher, Propheten oder Narren vor sich hat, Tragödien oder Komödien. Meist sind eben beide Pole hart nebeneinander gerückt, alle Zwischenglieder herausgebrochen. Wedekinds Spiel ist deshalb stets eine Art Tragikomödie. In den tragischen Werken leuchtet blitzartig eine kalte, komödienhafte Lächerlichkeit auf, durch die Komödien aber zieht eine Bitterkeit, die ihnen alles befreiende Lachen nimmt, sie mit einem zweifelnden Ernst beschwert.

Wir haben an den wenigen, aufgeführten Beispielen zur Genüge gesehen, wie immer Großes und Winziges, Tragisch-Erschütterndes und Lächerlich-Komisches in jähem Wechsel sich ablösen, ja häufig in Gleichzeitigkeit gerückt sind. An einer Stelle hat Wedekind sogar zu diesem szenischen Mittel als Effekt gegriffen: im 2. Akt von „Schloß Wetterstein" verführt Effie den Mann ihrer Mutter und verspricht ihm: „aber in dieser Nacht werde ich Dich küssen, daß Du mich Zeit Deines Lebens nicht mehr vergißt!"— In diesem Augenblick kracht im unteren Stock ein Schuß. Meinrad Luckner erschießt sich vor den Augen Leonores, die den Rat der Tochter befolgt hat und sich von dem unliebsamen Menschen befreit, „indem sie sich so stellt, als ob sie Feuer fange, in den brutalen Mann verliebt sei, übertrieben, unecht, bis ihm vor Ernüchterung die Haut schaudert." (! !) Hätte Wedekind die heute so beliebte Form der aufgeteilten Bühne gekannt, er hätte dieses Mittel weitgehendst zur Darstellung benützt, um die Dinge auch optisch direkt nebeneinder zu stellen, gesteigert und jäh, daß sie zur Dissonanz zusammenschrillen.

Wir müssen noch auf eine Tatsache hinweisen: durch den Bruch, der jedes Geschehen endigt, durch den krassen Sturz eines übersteigerten Wollens und Handelns führt Wedekind meist in den Anfang zurück. Wir erwachen aus dem Traum dort, wo wir in ihn hineingerissen wurden. So endigt Keith verlassen und mittellos, alle Pläne und Projekte sind vernichtet, alle Freunde und Frauen verschwunden, einsam steht die „Kreuzung von Philosoph und Pferdedieb", wieder ist alles in den drei letzten Tagen gescheitert, genau wie damals in Santiago, genau wie jedesmal. Sein Freund Scholz, der sich zum Genußmenschen ausbilden wollte, fällt in seine depressiven Wahnzustände zurück, aus denen er fliehen wollte, er geht in die Nervenheilanstalt. Und Lulu der „Erdgeist" sinkt in die Gosse, aus der sie einst Dr. Schön aufgelesen. Franziska lebt schließlich im bürgerlichen Heim, das im Grunde dieselbe Atmosphäre hat wie in der 1. Szene die Wohnung der Mutter. Nicolo scheitert genau so wie Karl Hetmann und Kasti Piani. Die Menschen sind in sich gefangen, unentrinnbar in ihrem Bannkreis gefesselt. Es gibt nur ein Auf und Ab, kein Vorwärts und Empor, keine Klärung und Lösung, noch weniger eine Erlösung. Man kann nicht einmal von einem Kreislauf sprechen, eher von einem Zick-Zack, das ansteigt, um plötzlich zu fallen in den status quo ante.

I. Akt II. Akt III. Akt IV. Akt

Fig. 1

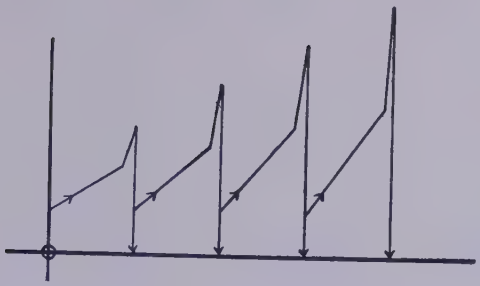


Fig. 2

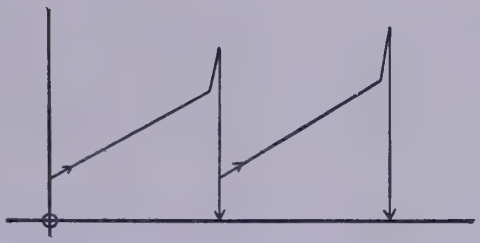


Fig. 3

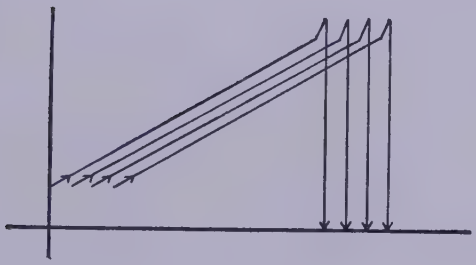
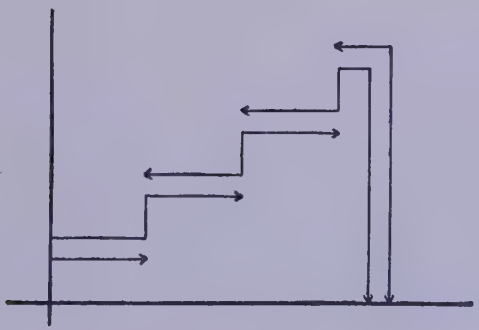


Fig. 4



I. Akt II. Akt III. Akt IV. Akt

Versucht man die Form des Wedekindschen Dramas graphisch darzustellen, so kommt man zu folgenden Kurven, die selbstverständlich nur schematisch sein können. (Siehe vorige Seite)

Unter Fig. 1 ist die monotone Wiederholung desselben Falls dargestellt, der sich jedesmal steigert und wieder in den Anfang zurückfällt. Langsame, immer sich verstärkende Steigerung wird von plötzlichem Sturz abgelöst. (Typus: „Erdgeist")

Das Zick-Zack unter Fig. 2 stellt die Wiederholung der Handlung dar, die sich über mehrere dramaturgische Einheiten erstrecken kann. Sie zeigt ebenfalls den typischen, jähen Absturz. (Typus: „König Nicolo")

Unter Fig. 3 ist versucht die Handlungshäufung darzustellen. Ohne Verbindung laufen die Handlungen nebeneinander, um am Ende auf den Ausgang zurückzustürzen. Allerdings ist die gleichmäßig steigende Linie und gleichmäßige Entfernung nicht richtig, die Linien durchschneiden sich und wechseln in der Reihenfolge. (Typus: „Keith")

Unter Fig. 4 ist ganz schematisch und aufs äußerste vereinfacht der antithetische Bau graphisch dargestellt, der bestimmte Szenen durch Gegenüberstellung verbindet und steigert. Die Zahl der Kontrastierungen kann natürlich beliebig sein. (Typus „Frühlingserwachen")

Wesentlich ist bei solcher graphischer Verdeutlichung des Sichtbarmachen der starken Steigerungen und der grellen Gegensätze: „Die Handlung geht nicht in einer Linie, sondern geknickt; eine Katastrophe bricht sie ab, läßt sie zurückfallen — dann aber steigt sie, parallel zur ursprünglichen Richtung wieder an, bis zum nächsten und schließlich zum endgültigen Zusammenbruch." Die Gebrochenheit überanstrengter Heftigkeit zeigt sich klar, nirgends führt die Kurve hinaus in einen freien Lauf zum Ewigen der Erlösung. Ihre Unendlichkeit liegt in der Zwangsläufigkeit der Wiederholung, im Auf und Ab, im Hin und Her, im Vor und Zurück des Niemals-endens. Gäbe es eine Tragik der Linie, solche Form müßte sie zeigen. Weder das organische Rund der Ellipse oder des Kreises, noch der Schwung der Parabel und Hyperbel oder sonst einer unendlichen Figur ist zu erkennen, überall muß die Verzerrung, die Brechung, das Steile, das Stachelartige der Spitzen, die Klippe, das Zurück auffallen, das einsame und unverbundene Stoßen ins Leere.

Die Form mag manchmal gesetzmäßig geordnet, einfach und klar erscheinen, aber die Linie zeigt, daß dies Trug ist, denn sie wächst nicht aus sich, aus ihrem Ansatz, sondern ist Konstruktion, Zwang, Widerspruch, Verkrampfung. Hier ist kein innewohnendes Prinzip zu Maß und edler Einfachheit und harmonischer Würde, sondern Trieb zum Ungeheuren, Vielfachen, Ungewissen, Entsetzlichen. Nicht apollinisch, sondern dionysisch. Nicht die Ruhe ist Grundelement, sondern die Bewegung: die Dynamik und der Rhythmus als Vorstoß und Anprall, Rückfall und Umkehrung, weit entfernt von Stetigkeit und allmählicher Vollendung.

(Die Praxis der Bühne wird deshalb als äußerst mögliche Interpretation der Dichtung bei einer Wedekind-Aufführung niemals versuchen dürfen dieses Abgehackte der Szenenführung mit naturalistischen Mitteln zu überbrücken, sondern muß diesen Rhythmus klar herausstellen und zur Wirkung bringen.)

Und trotzdem ist Eines vorhanden: die Einheit des Kunstwerks. Das Bild zerflattert nicht in tausendfältigem Detail, in impressionistischen Einzelheiten, sondern zielt auf die Totalität des Prinzips, des Gesetzes. Gerade der Rhythmus der Wiederholung, quantitativ und qualitativ, erzeugt den Eindruck des Großen, Wuchtigen, Typischen, Wesentlichen. Dem Einzel kommt keine Eigenexistenz zu, nur das Ganze lebt in seiner kontinuierlichen Bewegung als Kunstwerk. Die ausdruckgewaltige Kraft der extatischen Hochspannung zerglüht das Allgemeine zu Gesetz und Formel, darin das Ewige, Unabänderliche, Absolute gefangen ist. Der hämmernde, zwangsläufige Rhythmus ist das kurvische Symbol solchen Kunstwillens. Denn es handelt sich nicht um die Ordnung, Klarheit und Strenge des natürlichen Rhythmus der Entwicklung in Abschnitten, sondern um auf das Gesetz reduzierten Rhythmus alles Seienden und Ewigen, der nur eine Bewegung kennt, die sich in zwei Werte gespalten hat: Plus und Minus.

Es muß noch einmal besonders betont werden, daß es sich bei Wedekind niemals um Schilderungen handelt, die etwa zeigen sollen, wie das Leben Großes und Kleines, Tragisches und Komisches durcheinander wirft in bunter Fülle und reichem Wechsel. Wedekind will mit voller Absicht den wirkungsstärksten Kontrast, die äußerste Gegensätzlichkeit, um die Grundwerte und das Grundgesetz des Seins zu erhellen. Weder Schmerz noch Spott sondern tragischer Ernst liegt in einem Bekenntnis, indem es heißt:

„ . . . daß meist vor lauter Staunen
lachen nicht noch weinen kann."

„Nur kein Gelächter!" So wehrt Wedekind im ersten Satz des Prologs zu Nicolo, um Mißverständnisse zu vermeiden. Er will nicht Mischung von Extremen, sondern schärfste Diskrepanz, Unmöglichkeit der Vereinigung, Element-Einsamkeit, Ur-Tragik.

Solche Betrachtungen müssen angestellt werden, denn was nützen alle Erkennungen der Form, wenn diese nicht Ausdruck einer inneren, geistigen Anlage und Haltung ist. Was soll dieses Wiederholen und Steigern, dieses wütende Verhetzen in monomanischem Eigensinn, dieses Brechen und Dissonieren in grausamer Härte? Wir müssen aus der Formung auf den Formenden schließen, aus dem Werk auf den Geist, der es geschaffen. Denn nicht nur in der bewußten Formulierung der Idee, sondern beim Künstler weit mehr in der ihm eigenen Art der Gestaltung glauben wir sein wirkliches Wesen zu erkennen. Die Beziehung zum Drama ist auch des Dichters Beziehung zu Welt und Kosmos.

Die Frage des Stofflichen im Werk Wedekinds hat uns bereits die monomanische Beschränkung — um nicht zu sagen fälschende Einseitigkeit — gezeigt. Die Gestaltungsart des Dichters zeigt uns nur eine Steigerung in gleicher Richtung; mit einer

Zähigkeit und Heftigkeit, die beinahe den Verdacht der Angst und Unsicherheit erregt, wird alles noch einmal gesagt und noch einmal und wieder noch einmal. Nicht irgend ein zufälliger Vorgang, ein Einmaliges, ein Individuelles soll das sein, was gezeigt wird, sondern ein Typisches, ein Allgemeines, ein Wesenenthüllendes. Das ist keine gelegentliche Konstellation, wenn Dr. Goll oder Schwarz oder die andern an Lulu scheitern und zu Grunde gehen. Nein, am „Erdgeist" muß jeder zerschellen, das ist ewiges Gesetz. Denn es gibt keine Verbindung und Verschmelzung der Lebenskreise, die Menschenwege schneiden sich nur, laufen aber nie in einen zusammen. Ganz losgelöst, einsam im kosmischen Raum irren die Lebensfiguren willenlos von ihrem Triebzentrum gejagt und gehetzt, bis das Schicksal ihnen den Schlag versetzt, der sie torkeln macht und in die Tiefe schleudert. Man muß den Blick ins Kosmische richten angesichts dieser qualvollen Unverbundenheit, dieses eisig unerbittlichen Ablaufs der Dinge. Man fühlt ein Schaudern vor der Leere, der Unbegreifbarkeit des Raums — einen horror vacui. Jeder Halt schwindet, einsam verloren lebt der Mensch im Endlosen, machtlos gegen eine geheime, unberechenbare Urgewalt, die ihn spielend vernichtet.

Ist aber diese Steigerungs- und Brechungstechnik Wedekinds nicht einem krankirren Anlaufen gegen Kerkerwände zu vergleichen, das mit blutgeschundenem Kopf endigt und in unheilbarem Zwang sich fortsetzt? Können wir so primitiv lässiger Technik überhaupt noch künstlerischen Wert zugestehen? Man mag manchmal mit Recht zweifeln. Denn einen bedeutenden Grad von Formkunst im Drama bedeutet es sicherlich nicht, wenn aus variierenden Wiederholungen eines Vorgangs ein Stück gezimmert wird, wenn Handlungen in unorganischer Fülle nebeneinander hergezerrt werden. Die Wirkung allerdings ist bei der Wedekindschen maßlos phantastischen Übersteigerung aller Einzelheiten sehr stark. Manchmal ist Kino-Kitsch und Kolportageschund hart gestreift, denn nicht die Kunst der Formung ist Wedekind das wichtigste, sondern die Wirkung auf die Zuschauer. Allenthalben in den theoretischen Schriften, in denen er Angaben über seine Werke und ihre Aufführung macht, betont Wedekind, daß ihm die Bühnenwirksamkeit das dringendste Anliegen sei. Immer verlangt er Steigerung, Tempo, leidenschaftliche Hochspannung. „Wie ein Hindernisrennen" so sollen seine Rollen gespielt werden.[16]) Oder: „Keith muß als Feuerkopf gespielt werden." Der „Kammersänger" ist eine „Mücke in 5000facher Vergrößerung" usw. Gegen jeden leichten Konversationston protestiert Wedekind von vornherein ebenso, wie er auffallende Dekorationen und Requisiten usw. für unzulässig erklärt. Alles Verkleinernde oder Ablenkende ist verboten. Also auch in der Darstellung noch einmal: Steigerung und Intensivierung. Man muß wohl zugeben, daß diese Hypertrophie die zulässige Grenze erreicht. Die Akte und Szenen der Dramen gleichen allmählich viel eher dröhnenden Predigten, drastischen Standpauken, hitzigen Expressionen eines Fanatikers. Nicht um der Kunst an sich willen, sondern um seine Ideen einzubläuen, rasselt Wedekind mit seiner Trommel, brüllt er

heiser in die Menge. Es ist kein Zweifel: der Gehalt geht vor die Gestalt, der Inhalt über die Form. Die Gestaltung der Wedekindschen Dramen aber überschreitet nur durch ihre Neuartigkeit und Heftigkeit das Mittelmaß. Denn diese einfachsten, primitiven, technischen Mittel der Steigerung und Dissonanz haben wenig fein-ästhetischen Wert, dafür aber äußerste Wirkungskraft. Und diese Wirkung ist: die Groteske. Die wahnsinnig, phantastische Steigerungshetze, der jäh dissonierende Bruch, die negierende Schlußszene sind die ganz gleichmäßigen Grundlagen der Grotesksstimmung, die sich, wie wir gesehen haben, vor allen Dingen auf Abschlüsse der Szenen oder Akte konzentriert ist, sich aber auch sonst im Werk häufig findet.

Die Formung des Wedekindschen Dramas ist ein getreues Spiegelbild der Geistesanlage des Verfassers. Rasend wühlt er das Chaos auf und leidet an seiner eigenen Tat. In dynamischem Sturm, kaskadenhaften Stürzen, krampfhaften Schreien, sprunghaften, phantastischen Handlungen ringt sich der Mensch aus dem Ursumpf und wird von seinem Erdgeist, dem Urtrieb, wieder hinabgezerrt. Da ist weder Beruhigung noch Erlösung, sondern Hohn, Spott, Zynismus, Ironie, Grimasse, Zerstörung. Wie die Form, so ist das Wesen des Dichters: übersteigert, zerrissen, einsam, zweifelnd, negativ. Das torkelt tragisch zwischen Gott und Tier am Rande des Irrsinns. Schon die Stoffbetrachtung hat uns den verzerrenden Sehwinkel gezeigt, die unentwegte Verrückung — in der Formung der Dramen ist dies nur noch gesteigert. Das Komische nimmt dem Tragischen seinen Wert, aber steigert seine Wirkung; das Tragische raubt dem Gelächter die Lust, verhetzt es zum gellen Schreien bis an die Grenze, wo das Tragische sich von selbst im Gelächter löst, das Lachen einen Zusatz von tragischer Grimasse bekommt. „Wedekinds Puppenstube ist halb Lachkabinett, halb Schreckenskammer." [17]) Die klarste und knappste Formulierung fand diese seltsame Verzücktheit-Verrücktheit in Versen wie:

„Aber freilich steht auf festen
Füßen ja der Himmel kaum,
Drum schlägt auch der Mensch am besten
täglich seinen Purzelbaum."

Der ewige Gegensatz von Sinn und Unsinn, Geist und Form, Ideal und Wirklichkei findet auch in der Gestaltung des Kunstwerks seinen Ausdruck — bei Wedekind in der krassesten Form der Groteske, als Gegenstück im negativen Sinne zu Hebbels idealistisch-symbolischer Gestaltung der „metaphysisch unheilbaren Dissonanz" und dem „Gefühl des vollkommendsten Widerspruchs in den Dingen"; denn wenn Hebbel noch fragt: „ . . . wenn der Riß sich auch wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen?" so schließt sich bei Wedekind die klaffende Kluft nie.

IV.

Geſtalt und Idee.

Der Verſuch, nach dem Stofflichen auch den Haupt- und Eigenarten der dramatiſchen Technik Wedekinds eine geiſtige Bedeutung zu entnehmen, ſie als Ausdruck einer Perſönlichkeit, ihres Weſens und Wollens zu erkennen, mußte mit Notwendigkeit bereits in das Gebiet der Idee führen.

An Stoff und Form ſuchten wir, die ſchaffenden Energien, Geiſt und Seele des Künſtlers zu entdecken. Nach der Interpretation der Erſcheinungsformen ſoll nunmehr auch die Idee des Dichters unterſucht werden. Es wird ſich nicht allein darum handeln, die Idee als ſolche feſtzuſtellen, um ihr Weſen zu beſtimmen, es wird ebenſo wichtig ſein, zu ſehen, wie ſich die theoretiſche Forderung des Dichters für das Leben zu ſeiner dichteriſchen Wirklichkeit verhält, und wie der Dichter ſich ſelbſt zu ihr ſtellt, alſo den Beziehungen nachzugehen, die zwiſchen Wollen und Wirklichkeit, Idee und Geſtallt, Dichtung und Welt beſtehen. Wenn man ſich auf den Standpunkt moderner Kunſtbetrachtung, wie ſie etwa Worringer[1]) vertritt, ſtellt, ſo iſt ja nicht das Können das Weſentliche der Kunſt, ſondern das Wollen. Die Wiſſenſchaft wird aber ſtets auch die Geſtalt unterſuchen müſſen und die Spannung zwiſchen ihr und der Idee, welche der Dichter verkündet; denn aus dieſer Spannung iſt der Geiſt und das Weſen des Dichters oft klarer zu erkennen als aus der begrifflich geformten Idee ſelbſt. Dichter ſind oft ſchlechte Interpreten ihrer Gedanken, aber in der Art ihrer Interpretation, den Abweichungen ihrer Dichtungen von der theoretiſchen Formulierung äußert ſich oft unbewußt das wirkliche Weſen des Künſtlers.

Beide bisherigen Betrachtungen, ſowohl die des Stoffs als auch die der Technik Wedekinds, haben eine Einheitlichkeit darin gezeigt, daß hinter einer äußerlich vielleicht verwirrenden Fülle eine ſtarre Einſeitigkeit ſteht. Dieſe Einſeitigkeit iſt das Weſentliche der Ideenwelt Wedekinds, wenn überhaupt die gedichtete Welt ein Abbild des Dichters iſt. Vor allen Dingen die Stoffbetrachtung hat gezeigt, wie der Umfang auf einen ganz beſtimmten Inhalt beſchränkt wird: auf das Thema vom wilden, ſchönen Tier. Tatſächlich iſt das Denken Wedekinds von dieſer einen Idee der Herrſchaft des vitalen Lebenstriebs vollkommen beherrſcht. Wie das Stoffliche nur die Unterſeite des Lebens in

äußerſter Häufung zeigt, die Technik allein auf das Prinzip der Überſteigerung bis zur Diſſonanz zielt, ſo beſchränkt ſich das Wollen des Dichters auf dieſe einzige Idee, die mit fanatiſcher Intenſität und quälender Eintönigkeit wiederholt wird. Nicht nur in der Beſchränkung liegt eine Steigerung, ſondern noch vielmehr in der Idee ſelbſt, bezw. ihrer Formulierung. Die Forderungen Wedekinds ſind geradezu phantaſtiſch, er überſteigert den Sinn bis zum Unſinn, denn das iſt das Weſen des Übermaßes, daß es ins gegenteilige Extrem umſchlägt. Wie Wedekinds Technik zu höchſter Zuſpitzung tendiert, die Form zerbrechend, ſo auch die Idee. Wenn alle Fragen und Äußerungen des Lebens unter dem einzigen Geſichtspunkt des Animaliſch-Vitalen geſehen werden, wenn überhaupt nur „die wenigen Menſchen in Betracht kommen, denen das Unmögliche möglich wird", ſo iſt das die äußerſte Grenze, wo ſinnvoll und ſinnlos aufeinander treffen.

Wedekind fordert nicht etwa Berückſichtigung und Pflege natürlichen Trieblebens, Ausgleich zwiſchen Geiſt und Fleiſch, ſondern „das Fleiſch hat ſeinen eigenen Geiſt," [2]) d. h. alſo der Geiſt iſt vollſtändig im Dienſt des Fleiſches, der Trieb herrſcht in unbedingter Allmacht. Wenn „die Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit als göttliches Idol gläubiger Andacht" [3]) das Ziel ſein ſoll, dem der Dichter ſeit früheſter Kindheit zuſtrebt, ſo iſt das inſofern eine täuſchende Formulierung, als die Schönheit bei Wedekind der Heiligkeit gleichzuſetzen iſt, d. h. die Schönheit hat ihre eigene Heiligkeit. Es gibt einen „Seelenadel der Schönheit", eine „Moral der Schönheit." [4]) Es ſollen nicht zwei Dinge vereinigt werden, ſondern die Schönheit ſoll als Heiligkeit, als höchſtes Gut, als höchſter Wert gelten. Die Heiligkeit im Sinne eines ſeeliſch-geiſtigen Werts wird ausgeſchaltet, denn „mit dem idealen Plunder haſt du zeitlebens das Nachſehen" heißt es im „Liebestrank." [5]) Die Vollkommenheit des äußeren vitalen Kraftmenſchen iſt auch die des inneren. Wedekind behauptet ja, daß es „zwiſchen dem äußeren und dem inneren Menſchen keinen Unterſchied gibt", „Klugheit, Geſundheit, Sinnlichkeit und Schönheit" ſind ihm „unzertrennliche Begriffe". Nicht nach ſittlichem Maßſtab werden die Menſchen unterſchieden, ſondern in ſtarke und ſchwache getrennt. „Der Maßſtab für die Bedeutung eines Menſchen iſt die Welt und nicht die innere Überzeugung, die man ſich durch jahrelanges Hinbrüten aneignet". Wedekind kehrt den Satz um: Es iſt der Geiſt, der ſich den Körper baut. Um hochwertige Menſchen zu erzeugen, gründet Hetmann-Wedekind den „Bund zur Züchtung von Raſſemenſchen". „Hidalla" und der Roman „Mine-Haha" ſind graſſeſte Belege dafür, daß nur durch raſſehygieniſch-eugeniſche Hebung ein Menſchengeſchlecht nach Wedekinds Ideal erſtehen kann. Wohl ſpricht er vom „Fleiſch-Geiſt", aber der Geiſt darin iſt eine durchaus unſelbſtändige bis zur Unkenntlichkeit und Wirkungsloſigkeit verdrängte Potenz. Der Körper allein iſt Ausdruck des Menſchen, am Gang erkennt man den Charakter, die Seele und bei der Schilderung ſeiner Lulu kam es dem Dichter „darauf an, den Körper eines Weibes durch die Worte, die es ſpricht, zu zeichnen." „Bei jedem ihrer Ausſprüche — fragt er ſich — ob er jung und hübſch

mache."[6]) Die vitale Vollkommenheit und Stärke ist Lebensziel. Deshalb sind Menschen seine Helden, die den „allerergiebigsten Lebensgenuß für ihr rechtmäßiges Erbe betrachten" (Keith), in denen „jeder Puls ein Pistolenschuß ist" (Effie), die in rücksichtslosem Egoismus leben, die, „nicht umzubringen sind" und „wenn sie stürben, ohne gelebt zu haben als Geist umgingen", „an die der Tod sich nicht herantraut, aus Furcht er könne sich blamieren."[7]) Schwiegerling[8]) verkündet die unerbitterliche Ethik des Naturmenschen, die nur eins im Kampf ums Leben kennt: den Sieg des Stärkeren. Zur Stärke aber gehört nicht nur physisch rohe Kraft, sondern Schläue, Skrupellosigkeit, unverbildeter Egoismus. In den stärksten Äußerungen der Natur zeigt sich das Höchste des Menschseins, „die Heiligkeit sinnlicher Leidenschaft", sie beherrscht alle Gebiete des Lebens: Kunst und Kirche, Politik und Wirtschaft, Recht und Moral.

Durchsucht man Wedekinds Werk nach seinem Gedankengehalt, so wird man immer wieder mit schließlich langweilender Gleichförmigkeit auf diesen Grundgedanken stoßen, der mit beinahe irrer Monomanie in fanatischer Radikalität propagiert, verkämpft und diskutiert wird. Engste Beschränkung und maßlose Übertreibung sind die wesentlichen Eigenschaften, wenn man von der innewohnenden Antithetik noch schweigen will.

Es kommt hier in diesem Zusammenhang nicht darauf an, festzustellen, wo philosophisch die Mängel dieses Gedankens liegen, welches die Verirrungen solcher Anschauungen sind; es genügt die Erkenntnis einerseits der unglaubhaften und fälschenden Einseitigkeit der Weltschau in der Beschränkung der Lebenskräfte und -werte auf die Triebelemente, andererseits der Übersteigerung unter Mißachtung aller Grenzen, die dem Menschen gesetzt sind; denn selbst der vitalste und lebenskräftigste Mensch kann das Unmögliche nicht möglich machen und Menschen, die schrankenlosem, unersättlichem Lebensdurst und -genuß sich überlassen, hetzen ihre Kraft zu Tode in fesselloser Leidenschaft. Jeder Überspannung folgt der Bruch, das Prinzip der Zeugung wird zum Prinzip der Zerstörung.

Weit wichtiger erscheint es, festzustellen, wie sich die Theorie Wedekinds in seiner poetischen Wirklichkeit ausmacht, wie die Träger seiner Ideen leben, was sie erreichen, wie sie enden; wie eine Welt aussieht, in der Wedekinds Grund- und Leitsätze Wirklichkeit sind oder werden sollen. Dabei wird sich zeigen, wie der Dichter sich zu seinem Programm stellt, ober wirklich felsenfest von dessen Möglichkeit und Richtigkeit überzeugt ist, oder ob nicht doch Gegenströmungen vorhanden sind.

Wedekinds Ziel ist ein Reich der Schönheit und der Kraft, der neue Mensch von Adel, Rasse und Mut, ein Helenentum von olympischer Schönheit und Reinheit, die harmonische Einheit von Leib und Geist, Intelligenz und Kraft, Eros und Logos, von Christos und Dionysos. Ein imponierendes Programm. Wenn man sich aber die gedichtete Welt Wedekinds ansieht, klärt sich das Rätsel seines tragischen Mißverstandenwerdens sofort auf. Die zweite und auch die dritte Periode seines Lebens mußten deshalb größtenteils mit Verteidigungen, Rechtfertigungen, mit nachgeschaffenen Prologen

und Erklärungen des Gesamt- und Einzelwerks ausgefüllt werden, die Diskussionen verdrängten die Kunst. Die äußere Tragödie Wedekinds liegt in seinem tragischen Kampf mit Zensur, Kritik und öffentlicher Meinung, die die Reinheit und Positivität seines Wollens, die „anima candida" nicht anerkennen wollten. Man muß sich aber fragen, ist Wedekind nicht selbst schuldig? ist er nicht selbst der Erreger falscher Anschauung? ist das Mißverständnis nicht eine ganz selbstverständliche Auswirkung seiner Art? Denn was zeigt uns Wedekind in seinem Werk? Eine gräßliche, häßliche, verkommene Sammlung von Dirnen, Hochstaplern, Mördern und Mädchenhändlern, die Welt wird zum Cirkus und zum Bordell. Klafft nicht ein greller Riß zwischen Theorie und Dichtungswirklichkeit, schreit nicht eine Dissonanz zwischen Wille und Werk? Wo ist denn der Seelenfrieden des Sinnenglücks, wo die Heiligung des Leibs, wo die Erlösung im Genuß, wo das geschaffene Monument des Machttriebs? Aus Wedekinds Werk scheinen alle positiven Werte der Wirklichkeit gestrichen. Kein Glück der ruhenden Harmonie, kein Resultat der schaffenden Arbeit! Nur Nacht und Grauen, Raserei und Vernichtung, Wirrnis und Irrsinn, Angst und Verbrechen, Gemeinheit und Tod. Die Stoffbetrachtung hatte schon als wesentlichen Bestandteil jene Negativität ergeben, die der Idee des Dichters vollkommen widerspricht.

Nun mag man wohl sagen, das neue Reich Wedekinds sei noch nicht möglich, weil die amtliche und bürgerliche Moral Natur und Leben in blinder Enge erstickte. Wedekind kämpfe ja gerade gegen die bestehende für eine neue Welt- und Menschenordnung. Aber bestätigt er nicht in jedem Werk die Übermacht der „Kartoffelseelen"-Moral? Und dann! von allen seinen Helden scheitert nur ein einziger an der Schutzmannsseele — der Theoretiker Karl Hetmann, der Dichter selbst mit seiner Idee. Es ist nicht allein die Dissonanz zwischen Wedekind und der bürgerlichen Weltanschauung, sondern die Dissonanz im Komplex Wedekinds selbst, die in seiner negativen Anlage schicksalhaft begründet liegt.

Mit dem Brustton aufrichtigster Überzeugung hat sich Wedekind gegen die Einreihung unter die Verneiner gewehrt, auch die erdenklichsten Widerwärtigkeiten hätten ihn nicht dahin bringen können. „Verneint" im Sinne einer offenen Revokation, einer Änderung seines Theorems hat Wedekind niemals. Mit eigensinnigster Starrheit ist er auf seinem Standpunkt geblieben. Allemal hatte er nach äußeren und inneren Niederlagen den Kampf für dieselbe Sache mit derselben letzten Intensität wieder aufgenommen. Aber Effies Worte kennzeichnen die wahre Natur dieses Fanatismus: „Kämpf ich den Kampf um meine Überzeugung weiter? Ich muß, ich muß! — — Nicht aus Ehrgeiz, sondern weil man nicht anders kann, weil man dazu verdammt und verflucht ist!" — Das ist die innere Tragödie Wedekinds: Ein Dichter, in dem die faustische Sehnsucht nach einem höheren Menschentum lebt, der in Kindern und Narren, in Ausgestoßenen und Geächteten einen letzten glimmenden Funken erblickt, den er zu leuchtender Flamme

entfachen möchte, den das Schickſal aber nicht beſtimmt zur Höhe zu ſteuern, zu Burgen und Tempeln, im Paradies zu wandeln, den ſeine Muſe ins inferno führt, in den Abgrund des elementaren Chaos. Das negative Vorzeichen ſteht weiſend über Wedekinds Weg und Werk, aus dem wie Hilfeſchreie ſeine Sehnſucht klingt. Wedekind will für den Sieg ſeines Gedankens kämpfen und zeigt deſſen Niederlage, will zu den lichten Höhen des Gottes und führt in die Tiefen des Dämons.

Dieſe eigentümliche Zweiſeitigkeit lebt von den früheſten Gedichten bis in den Ausklang des „Herakles". Wedekinds Ideeträger und -verkörperer, Theoretiker und Praktiker gehen an der Idee zu Grunde, die ſie verkünden, oder an einem gleichen Symbolträger. Lulu z. B. die reinſte Wedekindgeſtalt wird nicht von der Sittenpolizei in Verderben und Tod gejagt, ſondern von der brutalſten Elementargewalt vernichtet. Der „Marquis von Keith" wird nicht von Kriminalbeamten entlarvt, ſondern vom Konſul Caſimir, dem kalten geiſt- und gefühlloſen Lebensſpieler, mit kleiner Geſte bei Seite geſchoben. Caſti Piani, der Hurenherr im „Totentanz", erſchießt ſich nicht, weil ihn Elfriede zu Einſicht und Reue bekehrt hätte, ſondern weil er einſehen muß: „Was tu ich noch auf der Welt, wenn auch der Sinnengenuß nichts als hölliſche Menſchenſchlächterei, wenn auch der Sinnengenuß nichts als ſataniſche Menſchenſchlächterei iſt, wie das ganze übrige Erdendaſein! So alſo nimmt ſich der einzige göttliche Lichtſtrahl aus, der die ſchauerliche Nacht unſeres martervollen Lebens durchdringt! Hätte ich mir doch vor einem halben Jahrhundert eine Kugel durch den Kopf gejagt! Dann wäre mir dieſer jämmerliche Bankrott meines hochſtapleriſch zuſammengeſtohlenen Seelenreichtums erſpart geblieben!" Und was hat ihn ſo zerſchmettert? ihn, den Propheten der Fleiſchesluſt? Der viermalige Jammer des Freudenmädchens Liſiska:

„Immer nur war es der hölliſche Trieb,
aus dem an Freude nichts übrig blieb . . ."

In ganz ähnliche Worte faßt Effie, die andere Lulu, das Reſultat ihres Lebens:

„Erloſchen iſt des Lebens Flammenpracht,
nur freudlos düſtere Kohlen blieben übrig.
Verkaufs-Entſühnung, Dirnen-Heiligung,
wie albern, wie entſetzlich ſchal mir das
jetzt klingt! Und doch kehr ich nicht um,
jetzt kommen
Verfall und Niedergang. Sie ſollen aufrecht
und ſtolz mich finden, wie das Glück mich ſah."

Schon durch „Frühlingserwachen" zieht das ätzende Element der Bitternis Wedekinds. Aus den innerſten Spannungen wächſt die Kindertragödie. Die Antithetik iſt nicht etwa von außen an das Werk herangetragen, ſondern liegt in der Gegenſätzlichkeit des Lebens

überhaupt, in dem Widerſpruch ſowohl des Sinns als auch der Form. Ein einziges Mal ſtrahlen Schönheit und Glück des Lebens — in dem Monolog Wendlas, aber auch dieſes Stück endet in Tod, Nacht und Grauen. In der phantaſtiſchen Schlußſzene erſteht Wedekinds eigene Welt, eine Diskuſſion über den Sinn des Lebens, der ein Widerſinn iſt. Nur einer kann aus dieſer Narrheit führen, der „vermummte Herr", der das Leben ſelber iſt und wie ein moderner Mephiſto auftritt. Mag man ſich wehren gegen den Vergleich mit Mephiſto, der immer wieder aufgeſtellt und immer wieder bekämpft wird, — nicht das Äußere, ſondern der Sinn iſt weſentlich. „Vermummt" alſo ewig unverſtändlich und ungreifbar iſt der Lebensreiz.

Der Urwille der Welt hat zwei Pole einer Kraft: das Leben und den Tod. Die Tragödie enthüllt die Tragödie des Lebens. Aber Wedekind bejaht das Leben, weil es Leben iſt, nicht weil er ein gläubiger Bejaher des Poſitiven wäre, ſondern weil er dazu verdammt und verflucht iſt, das Leben auch mit ſeinem Grauen und Schrecken zu erleben. „Das Leben iſt eine Rutſchbahn" iſt auch der Weisheit letzter Schluß in „Frühlingserwachen". Melchior kehrt ins Leben zurück, das ſelbſt von den Toten nicht tragiſch, ſondern lächerlich genommen wird, und er wird einmal als Keith oder Piani oder Hetmann, als Nicolo oder ſelbſt als Simſon oder Herakles an dieſem Leben zu Grunde gehen. In der Kindertragödie tönt noch die leiſe Melodie der Luſt, die von nun an nur noch zum Untergang reißt, doch ſchon in der Reſignation des kopfloſen Moritz klagt der Dichter, der Melchior ſein möchte und Moritz iſt.

Seinen Gedanken des ſchönen Lebens hält der Dichter feſt. Aber obwohl er immer beſeſſener ihn verkündet, wird ſeine innere Stellung zum Glauben an die Verwirklichung immer ſchwächer. Nur noch in der Theorie jubelt der Eros, in der Wirklichkeit herrſcht ſeine verzerrende Geſtalt des Sexus. Von Lulu über die Linie Kammerſänger — Keith — Scholz — Nicolo — Hetmann — Piani-Lindekuh — Buridan — Veit Kunz — Simſon bis zum Herakles ſteigert ſich der Fanatismus des Dichters und ſchwindet ſeine Glaubenskraft, wie ſich ſeine intellektuell-theoretiſchen Kampf- und Streitſchriften ſtärken auf Koſten des künſtleriſchen Werks von Form und Geſchloſſenheit der Dichtung. Immer mehr tritt der Bekenner in den Vorder- immer mehr der Künſtler in den Hintergrund. Nicht mehr Geſtalten leben in den Dramen, ſondern Verkleidungen des Dichters diskutieren. Und wie Wedekind in ſeiner eigenen Theorie unentrinnbar gefangen iſt, wie er „verflucht und verdammt" den Kampf um ſeine Überzeugung weiter kämpfen muß, ſo ſind ſeine Menſchen in ihrem Trieb gefangen. Wie Wedekind der Welt gegenüber ſteht, immer einſamer in ſich zurückgedrängt, Monomane — ſo ſind ſeine Menſchen aus dieſen Wedekindſchen Ideen heraus einſam, „aus Schickſal einſam, weil Eros einſam macht".[9]) Die Ausdeutung Wedekindſcher Formungstechnik hatte ſchon zu dieſem Reſultat geführt, dieſe eigentümliche Unverbundenheit und Iſolation der Handlungen und Figuren zu erkennen gegeben, die für dieſen Dichter typiſch ſind. In der Idee findet die Technik ihre Beſtätigung.

Mit Franziska hat Wedekind eigentlich seinen Glauben vollends zu Grabe getragen, der schon in „Hidalla" in den letzten Zügen lag und in „Simson" und „Herakles" in mythischer Verklärung ausklingt. Man merke wohl: Wedekind hat nicht seine Idee aufgegeben, aber seine innerste Kraft, sie selbst zu bestätigen, verblich langsam und stetig. Naumann läßt diesen Gedanken durchblicken,[10]) wenn er Melchior und Hetmann nebeneinander stellt. Der Junge des Frühwerks geht ins Leben zurück, wie später noch Schwiegerling oder Keith; der reife Hetmann-Wedekind aber hat den Glauben an die Menschheit und die Möglichkeit der Verwirklichung seines Evangeliums verloren, geht hin und tötet sich selbst. Die Wirklichkeit siegt über das Ideal. Launhardt, der Gegenspieler des Narren-Propheten, faßt das Fazit in die drastische Prägnanz des Schlußsatzes, der an Fanny gerichtet ist: „. . . . . ein lebender Schurke ist Ihrer Gesundheit zuträglicher als der größte, tote Prophet".[11]) Naumann und H. M. Elster haben aber richtig erkannt, daß der Verneinung der Allmacht des Geistes keine alleinige und unbedingte Bejahung der Allmacht des Geschäfts- und Machtwillens gegenüber steht; irgendwo — und gerade in „Hidalla" besonders deutlich — klingt allemal eine leise, noch unbejahte Sehnsucht nach der Allmacht der Liebe. Hetmann, der häßliche Krüppel „verzichtet auf Fanny Kettler, die Liebe und das Glück der Sinne", durch seinen Selbstmord; er stirbt für die Idee, um sie nicht selbst durch eigene Tat widerlegen zu müssen. Mit der größten Skepsis: „Meine Rechnung war falsch" oder „Ich kann mir ja auch kaum mehr verhehlen, daß alle meine Überzeugungen auf Irrtümern beruhen" geht er in den letzten Kampf, um in ihm den Tod zu suchen, aus Angst, seine Lehre selbst nicht zu Ende leben zu können. Halb zum mindesten siegt die Liebe — aber nicht jene, die aus Leib und Trieb entspringt; die seelische Bindung, die Neigung des Menschen, die nicht nach Schönheit oder Häßlichkeit fragt, gewinnt Existenz, wenn auch nie und niemals Wirklichkeit. Die einstige Idee vom „wilden schönen Tier" ist nicht tot, aber von bitterer Skepsis und scharf fressendem Zweifel zersetzt. „Nicolo" und „Franziska", „Tod und Teufel" und „Zensur", „Simson" und „Herakles" sind nur Wiederschein solcher inneren Situation.

Wedekind lebt in der Dissonanz: Idee und Wirklichkeit, Heiligkeit und Schönheit, Gott und Tier. Er sucht die Synthese, ohne ihre Möglichkeit zu erkennen, d. h. ohne zu wissen, daß sie gleiche Kräfte nur mit verschiedenen Vorzeichen darstellen. So wird er einsam und immer einsamer, isoliert wie seine Helden, er verliert den Konnex mit Welt und Dasein schließlich so sehr, daß er nur noch sich selbst darstellt. Schon in Hetmann tobt der Kampf gar nicht mehr allein nach außen, sondern in ihm selbst. Die Tragik ist nur noch eine intellektuelle. „Er wirft sein Leben fort aus Hilfslosigkeit", aus Angst vor sich selbst will er die Freiheit, die „durch nichts beschränkte Freiheit"; deshalb hat er sich ähnlich wie der kopflose Moritz Stiefel „entschlossen, von heut ab über die normale Welt als etwas hinwegzusehen, was für mich gar nicht mehr vorhanden ist". Wie ein Aufschrei tiefster Seelen- und Hirnqual steht ein Satz des Vereinsamten: „Wie kann ich

mich als normaler Menſch ſeit meiner früheſten Kindheit in einem ſo abgrundtiefen, unüberbrückbaren Gegenſatz zur normalen Welt befinden"? Das iſt die tiefſte Tragik Wedekinds: die wachſende Einſamkeit, das Leid der Iſolation von Leben und Wirklichkeit, die dämmernde Erkenntnis der Abſtraktion ſeiner Ideen, die doch auf äußerſte Realiſierung zielten.

Wedekind war ſelbſt nicht der Menſch ſeines Ideals. Er erſehnte ihn nur; er war in ſich ſelbſt zerriſſen und gebrochen. Er ſchwankt in ruheloſem Widerſpiel zwiſchen Gott und Tier, zum Gott ſtrebend, im Tier gefeſſelt. Die reine Idee vermag den rings gehäuften Lebensſtoff nicht zu überwinden, ſondern fühlt ſich von ihm bedroht, ſie bricht ſich am Gegenſtand, und im Künſtler vollzieht ſich ſo ein Ringen zwiſchen Idee und Stoff. Da ihm das Schickſal ein negatives Zeichen als Weiſer über den Weg ſtellte, ſo will ſein Weg zu Gott aufſteigen, führt aber in die Tiefen, in die Welt des Triebs, der Sinne, der Leidenſchaften. Das iſt die andere Tragik: Wedekind ſucht den Seinsgrund der Dinge nicht in den Höhen des Geiſtigen, ſondern in den chaotiſchen Tiefen, wo formſchöpferiſche und formzerſtörende Kraft in myſthiſcher unio verbunden ſind. In dieſen Gründen findet er den Kraftkern des Lebens, der unerſchüttert und unerſchöpflich, aber von menſchlicher Geſellſchaft verſchüttet und ſchamhaft verleugnet, lebendig wirkt, über alles Zeitliche und alle Erſcheinung hinaus in gleichbleibender Ewigkeit. Er tritt in das Reich des Nicht-Überwindbaren, wo das Daſein mehr leidend ertragen als aktiv überwunden wird, und die Helden mehr Märtyrer ſind als Herrſcher.

Unſere Unterſuchung geht nicht darauf aus, Wedekinds peſſimiſtiſchen Subjektivismus mit Zitaten zu belegen, ſie will ihn nicht einmal als Willen behaupten. Denn was der Dichter verkündet, iſt ein Ideal in poſitiver Forderung, die Exiſtenz jedoch lebt dazu in genauer Negation. Das iſt die tragiſche Diſſonanz ſeines Seins, ſeines Schickſals.

Dieſe Negativität iſt zu tiefſt begründet in der Idee, die Wedekind verficht. Damit, daß Wedekind in die Bezirke des Dämoniſchen eintritt, nimmt er mit dem Schöpferiſchen zugleich das Zerſtöreriſche auf. Das „wilde, ſchöne Tier", der „Erdgeiſt", die ſchillernde Schlange —

„Sie ward geſchaffen, Unheil anzuſtiften,
Zu locken, zu verführen, zu vergiften —
Zu morden, ohne daß es einer ſpürt." [12])

Genuß wird Opfer, Luſt Vernichtung — das iſt der tiefſte Gehalt, der in Wedekinds Werk ſteckt, die Weltidee, die über allem Zeitlichen und Perſönlichen ſteht.

Wedekind dringt aus ſchickſalhafter Beſtimmung in die Tiefe, in das Kreatürliche, in das Chaotiſche. Dort lebt in Ur-Einheit und Ur-Spaltung die formſchöpferiſche und -zerbrechende Kraft. Dieſe Dämonien des Machttriebs und des Erostriebs ſind Urkräfte, die ſelbſt zur Heiligkeit ſteigen können als unüberwindliche Elementar-Gewalten. „Heilige Dämonie ſind in gleicher Weiſe in den orgiaſtiſchen Phalluskulten mit der Zerſtörung

der ſchöpferiſchen Potenz, wie in der kultiſchen Proſtitution mit der bedingungsloſen Hingabe der Zeugungskräfte im Dienſte der Gottheit-Haltungen, die einſchließlich ihrer dämoniſchen Elemente in die höchſten Formen der asketiſch-erotiſchen Myſtik hineinreichen. Heilige Dämonien ſind in den rauſchhaften Zerreißungs-Mythen und -Orgien — die auf höchſter Stufe im ſakralen Opfer der Gottheit nachklingen; ſind im Blutopfer für den Bodengott, der Leben verſchlingt, um Leben zu ſchaffen — das Urbild der menſchenzerſtörenden Dämonie der Wirtſchaft . . . Das unſerer Zeit eindrücklichſte, die letzte Tiefe der heiligen Dömonie erfaſſende Symbol iſt der „Großinquiſitor", wie ihn Doſtojewski geſchaut und dem Chriſtus gegenüber geſtellt hat: die Religion, die ſich abſolut ſetzt und darum den Heiligen, auf deſſen Namen ſie ruht, vernichten muß — der dämoniſche Machtwille des ſakralen Seins".[13])

In allen dieſen Kräften, in der Spannung, die ſie lebendig und aktiv erhält, iſt ein Poſitives enthalten und ein Gegen-Poſitives. Der Religionsphiloſoph Tillich hat das Dämoniſche am tiefſten erkannt, wenn er ſieht, daß die Geſtaltzerſtörung „nicht von außen kommt, nicht auf Mangel oder Unmächtigkeit beruht, ſondern aus dem Grunde der Geſtalt ſelbſt ſtammt, der organiſchen wie der geiſtigen. Dieſen Zuſammenhang verſtehen, heißt das im Begriff des Dämoniſchen Gemeinte in ſeiner Wahrheit und Notwendigkeit, alſo in ſeinem metaphyſiſchen Weſen erfaſſen".[14]) In dieſen Tiefen und Abgründen lebt Wedekinds Werk und Perſönlichkeit. Er ſucht den unerſchöpflichen Abgrund, der in den Dingen lebt, in ſich zu verwirklichen — das iſt ſeine Sehnſucht; aber er iſoliert die eine Kraft- und Werthälfte, treibt ſie zur Überſteigerung, zur Verzerrung bis zum „geſtaltwidrigen Hervorbrechen des ſchöpferiſchen Grundes in den Dingen".[15]) Es iſt einleuchtend und mit der Dichtung Wedekinds leicht zu vereinigen, wenn Tillich ſagt, daß das Dämoniſche erſt im Geiſt zur Erfüllung kommt, dort ſeine Schärfe erhält. „Denn hier, wo die Form nicht nur unmittelbar wächſt, nicht nur dem Daſein aufgeprägt iſt, ſondern wo ſie als Forderung dem Sein gegenübertritt, wo ſie ſich an die Freiheit und Selbſtmächtigkeit des Seienden wendet, wird das Formzerſtöreriſche zum geiſtigen Widerſpruch, zur aktuellen Erhebung des Abgrundes gegen die Geſtalt. — Und doch erfüllt ſich darin nur die Tendenz, die allem Seienden innewohnt, und die auch in der ganzen Natur anzuſchauen iſt: Die vitalen Urkräfte, die ins Grenzenloſe über jede Geſtalt hinaustreiben und doch nur in der Geſtalt zur Wirklichkeit kommen können, die innere Unruhe alles Lebendigen, die Unfähigkeit, ſeiner ſelbſt mächtig zu ſein und das eigene Sein als eigenes zu erfaſſen und darin zur Ruhe zu kommen. Darum liebt es die mythiſche und künſtleriſche Symbolik, zur Darſtellung des Dämoniſchen in die untermenſchliche Sphäre herabzuſteigen; denn in ihr drücken ſich die vitalen Potenzen mit ihrer ſchöpferiſch-zerſtörenden Gewalt ungehemmt durch die menſchlich geiſtige Form aus".[16])

Das iſt der metaphyſiſche Gehalt Wedekindſcher Anſchauung, das Groteske ſeiner Dichtung und die Tragik ihres Dichters: Entzündet an den urewigen Kräften Machttrieb

und Erostrieb, wächſt eine Welt in beſeſſener Extatik, um an und in ſich zugrunde zu gehen. Die Tragik liegt weit vor dem Anfang, in einem Schickſal, das dem Dichter den Weg gewieſen mit dem Leitſpruch:

„Nun laßt uns in der Seele Schlünde wühlen,
Laßt ſchweifen uns durchs dunkle Menſchentum!“

Fauſtiſch iſt dieſes Drängen in das unendliche Chaos, dieſes Streben ins Maßlose und Grenzenlose, dieſes wütende Zerſprengen aller Formen und Normen, dieſes gewaltſam-krampfhafte Explodieren, dieſe dauernd geſpannte Diſſonanz, dieſe rapid-ſteilen Kurven und jähen Abſtürze, dieſe ewigen Niederbrüche und marterhaften Selbſtvernichtungen und — neuen Aufſtiege und neuen Sieghoffnungen! Dies alles ſind die Merkmale jenes anderen, dem goethiſchen entgegengeſetzten, gothiſchen deutſchen Typus,[18]) deſſen innere Tragik im Grotesk ſeine ausgeprägteſte Kunſtform findet.

Anmerkungen.

I.

1) Heinrich Schneegans sagt dies von der Ebeling'schen Bearbeitung des Flögel'schen Werkes in seinem Buche: Geschichte der grotesken Satire. 1894 Straßburg.
2) Vgl. Thomas Wright: Histoire de la caricature et du grotesque dans la litérature et dans l'art. Kap. 1, 2, 3, 4, 6, 9, 17-19.
3) Vgl. Köstlin: Ästhetik S. 165 ff. Joh. Volkelt: System der Ästhetik II, S. 413 ff.
4) Vgl. Fr. Th. Vischer: Ästhetisch II, S. 550.
Vgl. „ „ Vom Erhabenen und Komischen S. 193 u. 216.
Vgl. Th. Lipps: Grundlegung der Ästhetik, II, S. 285 ff.
Vgl. „ „ Komik und Humor, S. 170.
5) Vgl. Justus Möser: Harlekin S. 55.
6) Vgl. Schneegans: a. a. O. und Knaak: (s. Anm. 14). Beide Autoren haben das historische Material sowohl in philisophischer als auch wortethymologischer (wenigstens für das Franzische) Richtung hervorragend zusammengestellt. Fr. Kainz: Das Steigerungsphänomen als künstl. Gestaltungsprinzip Lpzg. 1924.
7) Vgl. R. Lehmann: Deutsche Poetik S. 227.
8) Vgl. Schneegans: a. a. O. S. 39-40.
9) Vgl. Fr. Th. Vischer: Üb. d. Erhab. u. Kom. S. 216 u. Ästh. II, S. 250.
10) Vgl. Dante: Divina comedia, XII. Gesang.
11) Vgl. Bergson: Das Lachen S. 123.
12) Vgl. Volkelt; Ästh, II, 413.
13) Vgl. K. Ph. Moritz: Wörterbuch der deutschen Sprache I 232.
14) Vgl. Paul Knaak: Üb. den Gebrauch des Wortes „groteskue" Diss. 1917. S. 78.
15) Vgl. Rosenkranz; Ästh. d. Häßlichen. S. 221.
16) Vgl. Knaak: a. a. O. S. 10.
17) Vgl. Knaak: a. a. O. S. 38 ff.
18) Vgl. Victor Hugo: Glöckner von Notre Dame, Reclam S. 57-58.
19) Vgl. Graßmann: D. Umgestaltung d. franz. Tragödie z. Drama V. Hugos.
20) Vgl. Bartels S. 286, III. Bd. Adolf Bartels Verdienst besteht zum mindesten darin, in seiner „Einführung in diese Weltliteratur" in drei dicken Bänden ausnehmend viele Urteile Goethes und anderer deutscher Dichter zusammengestellt zu haben.
21) Vgl. Konrad Lange: Das Wesen der Kunst. 2. Aufl. S. 291. Ich möchte mich aber damit durchaus nicht der Lange'schen Ästhetik allgemein anschließen.
22) Vgl. Volkelt: Ästh. II, 414.
23) Vgl. Aus Anlaß seiner Betrachtung des Satirischen sagt Fr. Th. Vischer Ästh. VI 390; „Es kann nicht auffallen, wenn der Grund ihres engeren Verhältnisses zur echten Poesie in die Negativität ihres Verhaltens gesetzt wird, denn negativ ist seinem Wesen nach das ganze Gebiet der komischen Dichtung, an welche sich die Satire lehnt, sofern alles Komische das Bewußtsein des wahren Verhältnisses von Idee und Bild aus dem schlagenden Widerspruch seiner Verkehrung, also durch eine Negation erzeugt.
24) Vgl. Volkelt Ästh II, 149. Vgl. auch Walter Strich: Der irrationale Mensch.
25) Vgl. Volkelt: Ästh. II, 159-160, 412, 417.
26) Vgl. Paul Moos; Die Deutsche Ästhetik der Gegenwart S. 463 Anm. 18.
27) Vgl. Volkelt: Ästh. II, 109.
28) Vgl. Ebenda S. 118.
29) Vgl. Michel: Das Teuflische u. Groteske i. d. Kunst. Dort sind sehr viele Bilder grotesker Kunst reproduziert. Der begleitende Text gibt allerdings keinen wesentlichen Beitrag zur Theorie des Grotesken.
30) Vgl. V. Hugo: Vorrede zum „Cromwell".
31) Vgl. Ed. Fuchs: Die erotischen Elemente in der Karikatur. S. 30 ff.
32) Vgl. Fr. Giese: Körperseele. S. 182 ff.
33) Vgl. E. Dosenheimer: Das zentrale Problem in der Tragödie Fr. Hebbels.
34) Vgl. Paul Tillig. Das Dämonische S. 6. Tillig gibt einen sehr guten Aufriß und Umriß des Dämonischen, allerdings vom theologischen Standpunkt aus.

35) Vgl. Th. Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen S. 584.
36) Auch von hier aus könnten wieder Beziehungen zu Schneegans' grotesker Satire oder besser satirischer Groteske aufgenommen werden, jedoch mit dem Unterschied, daß für Schneegans das Komische, das Lachen, Bedingung und Selbstzweck war; jetzt ist es nur Mittel, denn daß sich das Groteske auch der Hilfe der Satire und Karikatur bedienen kann, ist klar; die Mittel sind ja weithin dieselben, nur der letzte Ursprung und ihr Ausgang sind verschieden.
37) Vgl. Kierkegaard: Der Begriff der Ironie. Übers. v. Rütemeyer, München 1929.
38) Die wesenswichtige Spannung: Geist und Leib, Bewußtheit und Trieb, Idee und Gestalt wäre hier noch genauer zu untersuchen, denn in ihr beruht das Groteske vor allem der Moderne. Bei Wedekind ist es zentrales Problem und wird deshalb auf die späteren Betrachtungen verschoben.
Wedekind: „Marquis von Keith" Werke Bd. IV, letzter Satz.
39) Es ist sehr bezeichnend, daß Wilh. Hausenstein in seinem Buch „Vom Geist des Barock" das Wort „grotesk" vollständig vermieden hat. Ein so empfindsamer Einfühler wie H, der zu gleicher Zeit ein so gewandter Beherrscher des sprachlichen Ausdrucks ist, hat dies sicher mit vollem Bewußtsein getan.

II.

1) Vorbemerkung zu „Schloß Wetterstein" Werke Bd. VI.
2) Vgl. Walzel: Gehalt und Gestalt S. 144 ff.
3) Vgl. Hefele, Herm.: D. Wesen d. Dichtung S. 74 ff.
4) R. Hedickes: Methodenlehre d. Kunstgeschichte.
5) Wedekind, Wedekind II, 87.
6) Ebenda S. 76. Vgl. Dasselbe Motiv in „Keith"!
7) Vgl. Wilh. Boelsche: D. naturw. Grundlagen d. Poesie. zit. b. Roehl, Naturalismus S. 18: „Alles was wir im Menschen sehen, ist Physisches, auch das Psychische, insofern es stets an Physisches geknüpft ist."
8) Vgl. Wedekind W. III, 125.
9) Vgl. Röhl: Naturalismus S. 17/18.
10) Wedekind W. III, S. 136.
11) Vgl. Kempner: Fr. W. S 12.
12) Im Prolog zu „Erdgeist" W. III.
13) Wedekind W. VII, 311 ff.
14) Röhl: Naturalismus S. 13/14.
15) Zit. b. Stammler: Deutsche Literatur v. Nat. b. z. Geg. S. 55.
16) Röhl: Naturalismus 11. „Nur das Abnorme, das Abnormste hatte Aussicht auf allgemeinen Beifall. „Zit. aus Heinr. Hart: Die Literaturbewegung v. 1880/1900.
17) Zit. b. Röhl S. 42.
18) Utitz: Kultur d. Gegenwart S. 80.
19) Vgl. Kutscher: Wedekind, sein Leben u. s. Werke I, S. 55.
20) Vgl. Marcuse, L.: Weltliteratur d. Gegenwart S. 244.
21) Vgl. Fechter; Fr. W. S. 15.
22) Im Märchen handelt es sich um eine primitive Größenverschiebung (Zwerg, Riese, Siebenmeilenstiefel). Der Prozeß des äußerlichen Anwachsens wird als solcher lustvoll genossen und dient nicht der Verdeutlichung der Hervorhebung einer Idee d. i. der ästhetischen Stilisierung.
23) W. W. S. 525.
24) W. W. Bd. IX. S. 424.
25) Vgl. Kutscher: a. a. O. I, S. 250.
26) Kutscher; a. a. O. I, 252.
27) Ebd. I, 361.
28) Kleist: Über d. Marionettentheater. Vgl. auch Kerr: Welt im Drama I, 205.
29) Vgl. Worringer: Formprobleme der Gotik, Einl.
30) Fechter: a. a. O. S. 171 u. S. 33.
31) Über die Natur in W's Werk vor allen Dingen d. Lyrik s. Kutscher a. a. O. I. 77.
32) Marcuse: a. a. O. S. 57.

33) Naumann: Die deutsche Dichtung der Gegenwart S. 120.
34) W. W. V. 131.132.
35) Naumann a. a. O. S. 90.
36) v. d. Leyen: Deutsche Dichtung in neuer Zeit S. 84.
37) Fechter: a. a. O. S. 90.
38) Walzel: Deutsche Dichtung seit Goethes Tod S. 443.
39) W. W. VII, S. 172.
40) Naumann a. a. O. S. 102.
41) W. W. IX, S. 394.
42) Weisbach; Barock als Kunst der Gegenreformation S. 220.

III.

1) Kutscher a. a. O. S. 249 ff.
2) W. W. III., 1 ff. I. Akt 2 Sc., II. Akt 1 Sc., IV. Akt 1. u. 2. Sc.
3) I. 3; II. 1; IV. 3.
4) I. 6-9; II. 4-7; IV. 8.
5) Kutscher a. a. O. I, 381.
6) Bartels: Gesch. d. n. deutsch. Lit.
7) Diebold: Anarchie im Drama, S. 72.
8) Fechter a. a. O. S. 124.
9) Kutscher a. a. O. II, 56. und W. W. IX, 437.
10) Kutscher a. a. O. II, 54.
11) W. W. IX, 430.
12) Ebenso können die übrigen Akte oder „Frühlingserwachen" oder sonst ein Werk diese Tatsache belegen.
13) W. W. III, 192.
14) W. W. V, 35/37.
15) Fechter a. a. O. S. 57.
16) Fechter a. a. O. S. 169.
17) Kerr a. a. O. S. 205.
Otto Riechert hat in seiner Dissertation „Studien zur Form des Wedekindschen Dramas" Material geschaffen, das in diesem Kapitel häufig verwendet werden konnte.

IV.

1) Vgl. Worringer, Formprobleme der Gotik. Vgl. Worringer Abstraktion u. Einfühlung.
2) W. W. „Schloß Wetterstein", VI, 88.
3) W. W. „Zensur", V, 131.
4) W. W. „Hidalla", IV.
5) W. W. „Liebestrank", II, 197.
6) W. W. „Was ich mir dabei dachte" IX, 426.
7) W. W. „Keith", IV. Akt.
8) W. W. II, 197.
9) Fritz Strich. Im Vorwort zur Ausgabe der ausgewählten Werke Fr. W.'s, 6 Bde, Gg. Müller, München.
10) Naumann, Dichtung d. Gegenwart, S. 94 ff.
11) W. W. „Hidalla", IV, 266.
12) W. W. „Prolog zum Erdgeist", III, 9.
13) Tillich, Das Dämonische, S. 7.
14) Ebd. S. 9.
15) Ebd. S. 12.
16) Ebd. S. 12.
17) W. W. „Nicolo", IV, 107.
18) Walzel, Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. S. 129.

Literatur-Verzeichnis.

1. Bab, Julius. Das Drama der Liebe, Berlin 1924.
2. Bab, Julius. Die Stildeutungen im Deutschen Drama der Gegenwart. (Mitteil. d. Lit.-hist. Ges. Bonn, 8. Jahrg. 1913. Nr. 5.)
3. Bab, Julius. Der Wille zum Drama. Berlin 1919.
4. Bahr, Herm. Überwindung des Naturalismus. Leipzig 1892.
5. Bahr, Herm. Expressionismus. München 1914.
6. Bartels, Ad. Einführung in die Weltliteratur. 3 Bde. München 1913.
7. Bartels, Ad. Geschichte der neueren deutschen Literatur.
8. Bergson, Heinr. Das Lachen. 1914.
9. Blei, Franz. Über Wedekind und das Theater. Leipzig 1916.
10. Boelsche, Wilh. Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Dresden 1887.
11. Brandenburg, Hans. Das neue Theater. Leipzig 1926.
12. Bredt, E. W. Sittliche und unsittliche Kunst.
13. Cohen, Hermann. Ästethik des reinen Gefühls. 2 Bde. Berlin 1912.
14. Conrad, Mich. Georg. Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Leipzig 1902.
15. Cysarz, Herbert. Von Schiller zu Nitzsche. Halle 1928.
16. Dante. Comedia. (Deutsch v. H. Geisow) Stuttgart 1922.
17. Dehio. Geschichte der deutschen Kunst.
18. Dehnow, Fritz. Frank Wedekind. Leipzig 1922.
19. Delius, Rud. v. Streifzüge. Stuttgart 1920.
20. Deri, Max. Die neue Malerei. Leipzig 1921.
21. Diebold, Bernh. Anarchie im Drama. Frankfurt a. M. 1921.
22. Dosenheimer, Elise. Das zentrale Problem in der Tragödie Fr. Hebbels. Halle 1925.
23. Drama. Das Deutsche Drama. Hgg. v. Robert Arnold. München 1925:
24. Edschmid, Kasimir. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung, Berlin 1919.
25. Ehrenstein, Albert. Menschen und Affen. Berlin o. J.
26. Elster, Hans Martin. Frank Wedekind und seine besten Bühnenwerke. Berlin.
27. Emmel, Felix. Das ekstatische Theater. Wien 1924.
28. Ermatinger, Emil. Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Leipzig 1926.
29. Ermatinger, Emil. Das dichterische Kunstwerk. 1921.
30. Fechter, Paul. Frank Wedekind. Der Mensch u. das Werk. Jena 1920.
31. Fechter, Paul. Der Expressionismus. München 1919.
32. Flögel, Karl, Fr. Geschichte des Grotesk-Komischen. Bd. I u. II. München 1914.
33. Fränger, Wilh. Deutscher Humor. München 1925.
34. Fränger, Wilh. Die Masken von Reims. Zürich 1922.
35. Freyhan, Max. Das Drama der Gegenwart. Berlin 1922.
36. Friedell, Egon. Kultur der Neuzeit. II. 1927/28.
37. Friedenthal, Joachim. Das Wedekindbuch. München 1914.
38. Friedrich, Paul. Frank Wedekind. Berlin o. J.
39. Fuchs, Eduard. Das erotische Element in der Karikatur. 1904.
40. Giese, Fritz. Körperseele. München 1924.
41. Grassmann. Die Umgestaltung der französischen Tragödie zum Drama Victor Hugos. 1876.
42. Grenzboten. Zeitschrift f. Politik, Literatur und Kunst. 72. „Jahrg. 1913, Nr. 1 „Das Groteſk" von Moritz Goldstein.
43. Grimm, Jakob u. Wilh. Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1914.
44. Hagemann, Carl. Oscar Wilde. Stuttgart 1925.
45. Hagemann, Fritz. Wedekinds „Erdgeist" und „Die Büchse der Pandora". Diss. Neustrelitz 1926.
46. Hart, Heinrich. Gesammelte Werke. Bd. 3. 1907.
47. Hatzfeld, Helmut. „Don Quijote" als Wortkunstwerk. Berlin 1926.

48. Hatzfeld, Helmut. Francois Rabelais. München 1923.
49. Hausenstein, Wilhelm. Vom Geist des Barock. München 1923.
50. Hugo, Victor. Notre Dame in Paris. Übers. Bremer. Leipzig Reclam.
51. Hedickes, R. Methodenlehre der Kunstgeschichte. 1924.
52. Hefele, Hermann. Das Wesen der Dichtung. 1923.
53. Holz, Arno. Die Kunst. ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891.
54. Holz, Arno. Revolution der Lyrik. Berlin 1899.
55. Jakobsohn, Siegfried. Das Jahr der Bühne 1912 ff. Berlin.
56. Jhering, Herbert. Schnelle Dramaturgie. Berlin 1924.
57. Kainz, Friedr. Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip. (Beihefte zur Zeitschr. f. angewandte Psych. Nr. 33. Leipzig 1924.)
58. Kapp, Julius. Frank Wedekind. Berlin 1909.
59. Kerr, Alfred. Gesammelte Schriften. 1. Reihe, Bd. 1. Das neue Drama. Berlin 1917.
60. Kierkegaard, Soren. Der Begriff der Ironie. Übers. v. Rütemeyer (Wihelm) München 1929.
61. Kierkegaard, Soren. Der Begriff der Angst. (Werke 5. Bd.) Übers. Chr. Schrempf. 1912.
62. Klaar, Alfred. Probleme der modernen Dramatik. München 1921.
63. Klein-Diepold, Rudolf. Aubrey Beardsley. Berlin o. J.
64. Kleist, Heinr. v. Werke.
65. Knaak, Paul. Über den Gebrauch des Wortes „grotesque". Dissert. Greifswald 1913.
66. Krannhals, Paul. Das organische Weltbild. Bd. 2. München o. J.
67. Kutscher, Arthur. Frank Wedekind, sein Leben und seine Werke. 2 Bände. München 1927.
68. Lange, Konrad. Das Wesen der Kunst. Berlin 1907.
69. Langner, Erwin. Die Religion Gerhart Hauptmanns. Tübingen 1928.
70. Lautensack, Heinrich. Frank Wedekinds Grablegung. Ein Requiem. Berlin 1919.
71. Lehmann, Rudolf. Deutsche Poetik.
72. Leyen, Friedr. v. d. Deutsche Dichtung in neuer Zeit. Jena 1922.
73. Lipps, Theodor. Grundlegung der Ästhetik.
74. Lipps, Theodor. Komik und Humor.
75. Lothar, Rudolf. Das Deutsche Drama der Gegenwart. München 1905.
76. Lucka, Emil. Grenzen der Seele. I. Teil: Das Tragische. Berlin 1917.
77. Lucka, Emil. Die drei Stufen der Erotik. Berlin 1917.
78. Lucka, Emil. Die Phantasie. Leipzig 1908.
79. Lüers, Grete. Die Sprache der deutschen Mysthik des Mittelalters. 1926.
80. Mahrholz, Werner. Deutsche Dichtung der Gegenwart. Berlin 1926.
81. Mann, Thomas. Betrachtungen eines Unpolischen. Berlin.
82. Marcuse, Ludwig. Die Welt der Tragödie. Berlin.
83. Marcuse, Ludwig. Weltliteratur der Gegenwart. 1. u. 2. Teil. Berlin 1924.
84. Martini, Wolfg. Victor Hugos dramatische Technik. Dissert. Berlin 1905.
85. Melchinger, Siegfried. Dramaturgie des Sturms und Drangs. Gotha 1928.
86. Merkur, der neue. 1. Jahrgang 1914.
87. Meyer, Richard. Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1922.
88. Meyer, Theodor A. Ästhetik. Stuttgart 1923.
89. Michel, Wilh. Das Teuflische und Groteske in der Kunst. München 1919.
90. Möser, Justus, Harlekin, oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen. 1777.
91. Moos, Paul, Die Deutsche Ästhetik der Gegenwart. Berlin o. J.
92. Moritz, Karl Phil. Wörterbuch der deutschen Sprache. 1790.
93. Müller-Freienfels Richard. Psychologie der Kunst. Bd. 1: Psych. des Kunstgenießens und des Kunstschaffens. Berlin 1912.
94. Müller-Freienfels Richard. Psychologie der Kunst. 2 Bde.
95. Müller-Freienfels Richard. Zur Psychologie und Soziologie der modernen Kunst. „Deutsche Psychologie" Arbeitenreihe Bd. IV, Heft 6. Halle 1926.
96. Muthius, Gerh. v. Gedanke und Erlebnis. Darmstadt 1922.
97. Nadler, Josef. Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. IV. Bd. Regensburg 1928.

98. Naumann, Hans. Die Deutsche Dichtung. Stuttgart 1927.
99. Nieten, O. Frank Wedekind (eine Orientierung über sein Schaffen). Mitt. d. Lit. hist. Ges. Bonn. 3. Jahrg. 1908.
100. Paul, Jean. Vorschule des Ästhetik. Ges. Werke. 7. Bd.
101. Prinzhorn, Hans. Nietzsche und das 20. Jahrhundert. Heidelberg 1928.
102. Przybyszewsky, Stanislaw. Auf den Wegen der Seele. Berlin 1897.
103. Real-Lexikon der Deutschen Literaturgeschichte. 2. Band. Berlin 1926/28.
104. Riechert, Otto. Studien zur Form des Wedekindschen Dramas. Dissert.
105. Riemann, Rob. Von Goethe zum Expressionismus. Leipzig 1922.
106. Röhl, Hans. Aus Bekenntnis und Dichtung des Naturalismus. Leipzig 1926.
107. Roetteken, Hubert. Aus der speziellen Poetik (Euphorion, Zeitschrift für Lit.-Geschichte) 25. Band. Jahrg. 1924.
108. Rosenkranz, Karl. Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853.
109. Rubiner, Ludw. Die Gemeinschaft. Dokumente des geistigen Weltwende. Kiepenheuer.
110. Salten, Fritz. Gestalten und Erscheinungen. Berlin 1913.
111. Scheffler, Karl. Der Geist der Gotik. Leipzig 1917.
112. Schjelderup, Harald. Geschichte der philosoph. Ideen. 1929.
113. Schneegans, Heinrich. Geschichte der Groteske-Satyre. Straßburg 1894.
114. Schneider, F. J. Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart.
115. Soergel, Albert. Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1928.
115a Soergel, Albert. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1927.
116. Spitzer, Leo. Stilstudien. 2 Bde. München 1928.
117. Spitzer und Sperber. Motiv und Wort. (Meyrink und Chr. Morgenstern.)
118. Stammler, W. Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. (Jedermanns Bücherei 7, 4.) Breslau 1927.
119. Strich, Fritz. Deutsche Klassik und Romantik 1924.
120. Strich, Fritz. Dichtung und Zivilisation. München 1928.
121. Strich, Walter. Der irrationale Mensch. Berlin 1928.
122. Tillich, Karl. Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte. Tübingen 1926.
123. Utitz, Emil. Die Überwindung des Expressionismus. Stuttgart 1927.
124. Utitz, Emil. Die Kultur der Gegenwart. Stuttgart 1921.
125. Vischer, Fr. Th. Ästhetik. 6 Bde. 2. Aufl. München 1922.
126. Vischer, Fr. Th. Über das Erhabene nnd Komische. Stuttgart 1837.
127. Walzel, Oscar. Vom Geistleben alter und neuer Zeit. 1922.
128. Walzel, Oscar. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Potsdam 1923.
129. Walzel, Oscar. Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.
130. Walzel, Oscar. Leben, Erleben, Dichten. 1912.
131. Walzel, Oscar. Die Deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1920.
140. Walzel, Oscar. Festschrift für: Vom Geiste neuer Literaturforschung. Berlin-Potsdam 1924.
141. Wedekind, Frank. Gesammelte Werke. 9 Bde. Georg Müller, München 1924.
142. Wedekind, Frank. Gesammelte Briefe. München 1924.
143. Wedekind, Frank. Und das Theater. (Drei Maskenverlag). Berlin 1915.
144. Werner, Alfred. Philosophie der Gegenwart. München 1921.
145. Werner, Alfred. Philosophie der Kunst. München 1921.
146. Winkler, Hans. Georg Büchner's „Woyzeck". Dissert. 1926.
147. Witkopp, Phil. Deutsche Dichtung der Gegenwart. Leipzig 1924.
148. Wittowsky, Georg. Das Deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904.
149. Wölflin, Heinr. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.
150. Volkelt, Joh. System der Ästhetik. 3 Bde. München 1910.
151. Worringer, Wilhelm. Formprobleme der Gotik. München 1912.
152. Wright, Thomas. Histoire de la Caricature, traduite par Octave Sachot. Paris.
153. Zweig, Stefan. Die Baumeister der Welt 1, 2, 3. 1925.

Lebenslauf.

Ich, Ernst Schweizer, bin geboren am 7. Oktober 1900 in Stuttgart als Sohn des Polizeirats Ernst Schweizer. Das Realgymnasium zu Stuttgart durchlief ich bis zum Erhalt des Reifezeugnisses. Nach meinem Militärdienst studierte ich seit 1918 an den Universitäten Tübingen und Berlin, anfänglich Volkswirtschaft, bald aber Philosophie und deutsche Philologie, Kunstgeschichte und Pädagogik. Mein Studium wurde durch lange Zeit von praktischer und künstlerischer Tätigkeit begleitet, teilweise unterbrochen. In den Jahren 1919-21 arbeitete ich im Verlagsbuchhandel, von 1923-27 war ich verschiedenen deutschen Bühnen als Dramaturg und Spielleiter verpflichtet. Daneben setzte ich meine Studien, die besonders der neueren deutschen Literatur galten, fort, um mich ihnen im Frühjahr 1928 wieder ganz zuzuwenden. Von allen meinen Lehrern bin ich denen zu besonderem und aufrichtigem Dank verpflichtet, die mir im letzten Jahr meines Studiums ihr Interesse, ihren Rat und ihr Wohlwollen schenkten: dem Förderer dieser Arbeit Herrn Professor Dr. Gustav Bebermeyer und den Herren Professoren Dr. Oswald Kroh, Dr. Hermann Schneider und Dr. Georg Weise in Tübingen.